

Un étrange spectacle : le Buisson ardent comme théophanie dans l'art occidental

Mr François Boespflug

Citer ce document / Cite this document :

Boespflug François. Un étrange spectacle : le Buisson ardent comme théophanie dans l'art occidental. In: Revue de l'Art, 1992, n°97. pp. 11-31;

doi : <https://doi.org/10.3406/rvart.1992.347998>

https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1992_num_97_1_347998

Fichier pdf généré le 30/03/2018

Un étrange spectacle : le Buisson ardent comme théophanie dans l'art occidental

Le récit de la vocation de Moïse se lit au chapitre troisième du livre de l'*Exode* :

« Moïse faisait paître le petit bétail de Jéthro, son beau-père, prêtre de Madian ; il l'emmena par-delà le désert et parvint à la montagne de Dieu, l'Horeb. L'Ange de Yahvé lui apparut dans une flamme de feu, du milieu d'un buisson. Moïse regarda : le buisson était embrasé mais le buisson ne se consumait pas. Moïse dit : 'Je vais faire un détour pour voir cet étrange spectacle, et pourquoi le buisson ne se consume pas'. Yahvé vit qu'il faisait un détour pour voir, et Dieu l'appela du milieu du buisson : 'Moïse, Moïse !', dit-il, et il répondit : 'Me voici'. Il dit : 'N'approche pas d'ici, retire tes sandales de tes pieds car le lieu où tu te tiens est une terre sainte'. Et il dit : 'C'est moi le Dieu de tes pères, le Dieu d'Abraham, le Dieu d'Isaac et le Dieu de Jacob'. Alors Moïse se voila la face, car il craignait de fixer son regard sur Dieu ». (*Ex* 3, 1-6)¹.

La suite du texte biblique est un long dialogue au cours duquel Dieu révèle son nom mystérieux (« Je suis celui qui suis ») (*Ex* 3,14) et transmet à Moïse les instructions et les pouvoirs relatifs à sa mission.

Ce texte passe à juste titre pour l'un des documents fondateurs de la révélation biblique, auquel une importance spéciale fut reconnue de siècle en siècle. Le retentissement considérable et ininterrompu qu'il trouva, dans le Nouveau Testament déjà (cf. *Mt* 12, 26 et *Lc* 20, 37), chez les Pères, puis dans la théologie et la spiritualité médiévales, la place éminente qu'il revêtit dans l'élaboration thomiste et dans la tradition philo-

sophique, celle qui lui réserva récemment encore la « métaphysique de l'*Exode* », la valeur de symbole, enfin, qu'il conserve dans la culture des sociétés modernes, sont assez connus².

Moins connue, la traduction de ce passage dans les arts visuels d'Occident, et son interprétation picturale comme théophanie. On se propose donc dans les pages qui suivent d'examiner comment les artistes, notamment ceux d'Occident, ont signalé la présence et la parole de Dieu au Buisson ardent. L'exégèse qu'ils en ont faite mérite en effet d'être explorée, et d'être confrontée à celle de la pensée spéculative, en particulier sur un point : qu'a vu Moïse, en définitive ? Philosophes et théologiens chrétiens, on le sait, ont fait dépendre leur réponse de considérations générales sur l'impossibilité, pour tous les humains sauf peut-être, exceptionnellement, pour Moïse, Elie et saint Paul, de voir Dieu ici-bas³. Les peintres n'en disconviennent pas. Mais leur réponse est d'un autre ordre, à la fois plus modeste et plus audacieuse. Depuis toujours, ils ont été tentés, en raison même de leurs moyens d'expression, d'assimiler l'audition de la voix, l'« acouphanie », à une vision, et de montrer « quelque chose », ou « quelqu'un » dans le Buisson, en plus de la flamme, de la simple « pyrophanie »⁴. Mais comment rendre la voix avec des lignes et des couleurs ? Et si l'on s'accorde le droit de céder à l'attrait d'une assimilation entre Dieu et sa voix, comment symboliser Dieu ? Les solutions imaginées par l'art ont varié de siècle en siècle. Elles n'ont pas été les mêmes, surtout, en Orient et en Occident.

En Orient, c'est très généralement la Mère de Dieu tenant l'Enfant Jésus qui apparaît au centre du Buisson (fig. 1). Les expositions et catalogues d'icônes ont fait connaître, entre autres, ces icônes russes d'après 1600 montrant, au centre d'une étoile à huit branches formée de deux quadrilatères curvilignes à pointes superposés en quinconce, une Vierge à l'Enfant, une « parthénophanie », pour signifier la naissance virginale du Christ, la parthénogénèse : la Mère de Dieu apparaît en buste, frontale, au centre de la composition, entourée d'anges ; aux angles, quatre scènes théophaniques, choisies le plus souvent parmi une liste où reviennent le plus souvent l'arbre de Jessé, le songe de Jacob, la vision d'Ezéchiel et la théophanie du Sinaï : mais le Buisson ardent est de toutes les icônes de ce type, et on le découvre en règle générale dans l'angle supérieur gauche (fig. 2). On y voit Moïse délaçant ses sandales et recevant la vision par l'intermédiaire de l'ange du Seigneur.

Pourquoi cette présence centrale de Marie, que le texte biblique ne nomme évidemment pas ? Presque tous les auteurs anciens – Justin, Irénée, Cyprien, etc. – attribuaient la théophanie d'Ex 3 au Verbe ou au Christ. Or de saint Ephrem le Syrien (306-377) à saint Jean Damascène (675-749), en passant par Grégoire de Nysse (330-v.395), Jean Chrysostome (v. 347-407), Théodote d'Ancyre (381-446) et Jacques de Saroug (451-521), une comparaison s'élabore : de même que le Buisson qui abrita la voix de Dieu brûla sans se consumer, de même Marie reçut le feu de l'Esprit et enfanta sans perdre sa virginité⁵. L'art chrétien d'Orient, après le XII^e s., s'en tient presque toujours à l'iconographie inspirée par ce parallélisme, qu'illustrent, entre autres, les fresques de Gracanica (Serbie), et celles des murs extérieurs des églises peintes de Moldavie (actuelle Roumanie : Sucevitsa, Moldovitsa). Cette version iconographique du Buisson est d'ailleurs la seule qu'ait retenue et prescrite le *Manuel* de Denys de Fournia (« Moïse retire ses sandales ; autour de lui, des moutons, et devant lui le Buisson ardent, au milieu duquel la Vierge se tient sur la hauteur avec l'Enfant »)⁶. Une des rares exceptions à cette règle est une fresque du monastère de Lesnovo (Yougoslavie), qui montre, faisant face à un Moïse debout, un Christ en buste sortant du Buisson et bénissant le prophète⁷.

En Occident, la lecture christologique du Buisson développée par Ambroise et Augustin (*De Trinitate*, l. II, ch. 13, 23 ; « Bibliothèque Augustinienne », t. 15, pp. 239-243) n'empêche évidemment par la diffusion de la comparaison mariologique. Celle-ci trouve place jusque dans la prière de l'Eglise, notamment dans sa liturgie, comme l'attestent certaines antiennes de laudes des jours qui précèdent ou suivent Noël, telle l'antienne *Rubum quem viderat* chantée aux premières vêpres de la fête de la Circoncision du Seigneur⁸. Dans les commentaires d'Ecriture latins, on retrouve de même cette vision du Buisson comme figure de la double nature du Christ et/ou annonce de son Incarnation, ou de la maternité virginale : ainsi dans certain sermon du Pseudo-Alcuin ou de Haymon⁹, dans le *Speculum* de Honorius Augustodunensis¹⁰, ou dans le *De Trinitate* de Rupert de Deutz¹¹. Aussi n'est-il pas étonnant, lorsque la

Illustration non autorisée à la diffusion

1. Icône, patriarchat grec-orthodoxe de Jérusalem (fin XII^e).

typologie commence de peser d'un poids considérable sur le cours de l'art occidental, au XII^e siècle, de voir Moïse devant le Buisson et Gédéon devant la Toison (*Juges* 6, 36-40) investir l'iconographie, en tant que types de la maternité virginale¹². Et pendant les quatre siècles suivants, la grande majorité des œuvres occidentales ayant le Buisson pour thème naissent et prospèrent pour ainsi dire à l'ombre de la dévotion mariale, et dans la dépendance étroite d'une Annonciation ou d'une Nativité, d'un Arbre de Jessé ou d'un Couronnement de la Vierge¹³.

Pourtant, si le fonds patristique et liturgique au travers duquel l'épisode biblique est relu est le même en Occident et en Orient, il est notoire que la solution picturale adoptée par les occidentaux ne consiste pas à faire voir une Vierge à l'Enfant au

milieu du buisson en feu. Non que cette manière de traiter le sujet soit totalement absente parmi eux. Mais contrairement à ce que l'on a pu laisser entendre¹⁴, elle est rarissime, jusqu'à la seconde moitié du XV^e siècle : le fameux tableau de Nicolas Froment ne doit peut-être pas seulement, ni d'abord, être tenu pour le « chant du cygne » d'une thématique typologique, il faut encore et surtout relever qu'il chante *extra chorum* : dans la mesure où il installe la Vierge au centre du Buisson, ce tableau fait figure d'œuvre isolée dans la tradition picturale latine¹⁵. C'est donc qu'un même « dogme », ou qu'une même typologie, peut susciter des formes d'art différentes, recouvrant des conceptions très diverses de la théophanie, et du rapport que l'homme entretient avec les manifestations de Dieu dans l'histoire.

Illustration non autorisée à la diffusion

2. *Marie au Buisson ardent*, Coll. part., v. 1800.

Peut-être cette disparité tient-elle au fait que la typologie a été quelque peu affaiblie en Occident par la dissémination sémantique opérée par sa concurrente, l'interprétation allégorique. En tant que théophore, le Buisson peut en effet représenter la Loi, le Peuple élu, le Christ, L'Eglise, le mystique chrétien, etc.¹⁶. Peut-être aussi les peintres latins n'ont-ils pas été formés comme leurs confrères d'Orient dans la pensée que la seule visibilité pensable de Dieu est celle du Verbe incarné, qu'on ne saurait guère dissocier de celle de sa Mère, la sainte Theotokos. Seule une étude suivie du dossier des textes médiévaux interprétant la scène du Buisson permettrait de saisir plus précisément pour quelles raisons l'art d'Occident a suivi sur ce point – comme sur tant d'autres – des voies différentes de celles de l'art d'Orient.

Cette étude devra être menée, si ce n'est déjà fait¹⁷. Mais en tout état de cause, il devient banal de le souligner, l'intention signifiante est une chose, et la composition de l'image une autre : la « pensée figurative » n'est pas la réplique de la « pensée discursive » (P. Francastel). Le meilleur dossier de textes ne rend pas toujours compte de l'évolution des thèmes, et rend rarement raison de celle des styles. Certaines des conséquences méthodologiques de cette remarque doivent être tirées et tardent à l'être. Au lieu de commencer comme de coutume par l'étude des soubassements textuels d'une théophanie au sens artistique du terme, il peut être avantageux de rassembler un corpus iconographique et de le fréquenter en faisant abstraction, autant que faire se peut, des tra-

ditions textuelles savantes. Avant d'apprendre de quel monde de pensées explicites les fidèles ont enveloppé la théophanie du Buisson, il n'est pas interdit, en tout cas, de se livrer à un exercice optique prolongé en regardant les images qu'ils ont eues sous les yeux, sans refuser *a priori* à ces images d'avoir été autant de pensées implicites à côté des pensées explicites, les premières étant différentes des secondes, et peut-être inconnues d'elles. Faut-il aller jusqu'à dire : inassimilables et irréductibles ?

Une chose est sûre : même quand la situation de l'image d'un Buisson – par exemple à côté d'une Annonciation – ou sa légende nous assurent que c'est l'Incarnation et la maternité virginale qui sont visées, et même quand l'image du Buisson demeure, comme c'est le cas le plus fréquent, dans un statut subalterne par rapport à l'image mariale, la plupart des artistes latins, entre XII^e et XVI^e s., inventent ou adoptent un schéma inconnu de l'Orient, ou par lui bientôt délaissé. Au lieu de la Vierge, c'est l'auteur de la voix, sa source : Dieu lui-même, qu'ils font voir dans le Buisson¹⁸, offrant ainsi, sans forcément le savoir, la traduction visuelle de l'une des dénominations de Dieu dans le Pentateuque : « Celui qui habite dans le Buisson » (*Dt 33,16*) (*fig. 3*), et suivant à la lettre la version de l'Écriture à laquelle la liturgie renvoie la majorité d'entre eux : la Vulgate, en effet, n'identifie dans le sujet de l'apparition initiale ni « l'Ange du Seigneur » des traductions modernes faites d'après le texte hébreu, ni « un ange du Seigneur », comme la Septante¹⁹, mais y voit tout simplement le Seigneur lui-même : *Apparuitque ei Dominus in flamma ignis de medio rubi* (*Ex 3,2*).

Il reste que le thème marial, dans l'art d'Occident autant que dans celui d'Orient, éclipse en général le traitement spécifiquement christologique de la scène du Buisson. Et cette subordination visuelle, renforcée par une certaine indifférence des occidentaux pour le signalement iconique de Dieu, explique assez que cette théophanie du Buisson dans l'art n'ait encore jamais été étudiée comme telle²⁰. Compte tenu de l'ampleur de la tâche, on se contente de fournir ici un premier repérage, avec un classement des solutions imaginées par les générations successives de peintres. Répétant à sa façon le geste de Moïse s'approchant pour voir l'étrange spectacle, l'enquête procède d'un effort pour aiguïser le regard et le porter de manière sélective sur ce qui passe trop souvent pour un « détail » à l'intérieur ou au-dessus du Buisson. Le Dieu qu'y ont installé les artistes demande à être vu. Ce Dieu-en-image vaut bien un détour gratuit, indépendamment de tout bénéfice spéculatif.

Cet objectif à la fois ambitieux en raison de son extension diachronique, et un peu austère parce que délibérément restreint, implique non seulement de laisser de côté l'ensemble des parthénophanies – ensemble bien étudié, au demeurant²¹ –, mais encore de scruter la dimension théophanique de la scène pour elle-même, c'est-à-dire en se libérant, au moins partiellement, des cycles et associations privilégiées au sein desquels elle s'insère : correspondances typologiques²², cycles de l'Ancien Testament, cycles de la vie de Moïse²³, associations avec un épisode de celle-ci, tel le don de la Loi au Sinaï, comme dans la fameuse *Croix de Moïse* du Sinaï²⁴, etc. De la même

Illustration non autorisée à la diffusion

3. Bestiaire moralisé de Guillaume Le Clerc. Paris. Bibliothèque nationale, ms. fr. 14969, f° 29 v° (troisième quart XIII^e).

façon, on ne s'est pas fait une obligation de scruter systématiquement les éléments non théophaniques de l'épisode du Buisson²⁵.

Le classement *théographique* des images occidentales du Buisson Ardent consiste à les ranger selon ce qu'elles montrent à l'intérieur ou au-dessus du buisson, parfois à côté, comme dans une gravure de la *Bible de Cologne*²⁶, très rarement en dessous, comme dans le Psautier de Winchester²⁷. Trois grandes familles peuvent être finalement distinguées. Seule la première s'abstient de toute représentation anthropomorphique : pour dire la voix de Dieu, elle se borne à faire voir un segment de la sphère du ciel, ou bien la *dextera Dei*, ou son ange. Prédominante pendant tout le premier millénaire de l'ère chrétienne, cette figuration indirecte de la théophanie sera refoulée progressivement, à partir du XII^e s., par une deuxième façon de faire, consistant à peindre le visage ou le buste d'un Dieu-Christ. À son tour, cette interprétation christologique, ou plutôt christomorphique de la vision de Moïse sera, sinon supplantée, du moins marginalisée par le visage ou, beaucoup plus souvent, le buste de Dieu le Père. Après avoir présenté sommairement chacune de ces trois grandes familles d'images, on se demandera pour finir dans quelle mesure un tel corpus d'images mérite d'être considéré comme une exégèse originale du texte biblique. La période d'investigation prioritaire va du XII^e siècle au XVI^e. Le *terminus a quo* correspond à la rapide diffusion en Occident des figures anthropomorphiques de Dieu et de la Trinité, jusqu'alors rares. Le *terminus ad quem* marque en revanche le début d'une crise de ces figures dans les arts visuels²⁸.

Signes non-anthropomorphes de Dieu

Dans la mesure où l'une des tendances majeures de l'art de la fin du Moyen Âge occidental est le recours de plus en plus fréquent à des figurations anthropomorphes de Dieu, on peut qualifier rétrospectivement de « réservées » ou de « retenues » les images de la théophanie du Buisson ardent qui se tiennent éloignées de toute traduction anthropomorphe de la voix, ou ne s'y livrent qu'avec circonspection ; soit qu'elles ne signalent la dimension théophanique de la scène du Buisson par aucun graphisme particulier hormis les flammes de ce feu dont il fut le siège (simple pyrophanie), soit qu'elles aient ajouté aux flammes, pour souligner la présence et la voix de Dieu, certains signes ou symboles conventionnels : un hémisphère céleste (ouranophanie), une main (chirophanie) ou un ange (angélophanie), ces marques n'étant pas exclusives les unes des autres.

Pyrophanie : c'est, avec l'angélophanie que nous étudions plus loin, l'une des solutions picturales retenues par l'iconographie juive, notamment dans les manuscrits à peintures des derniers siècles du Moyen Âge occidental : ainsi dans la *Haggadah de Manchester* (fig. 4) et dans la *Haggadah de Sarajevo*, toutes deux originaires de Catalogne²⁹. Dans le domaine de l'iconographie chrétienne également, quelques images proportionnellement moins nombreuses montrent donc un Buisson où l'on ne distingue que des flammes, sans autre signe de la présence du Seigneur : seul est rendu le phénomène, et non ce qu'il recouvre. Les œuvres qui s'en tiennent à cette solution ne semblent pas avoir

Illustration non autorisée à la diffusion

4. Haggadah de Manchester, Manchester, John Rylands Library, ms. heb. 6, f^o 13 v^o (milieu XIV^e).

Illustration non autorisée à la diffusion

5. Livre d'heures, Vienne österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1853+, f^o 86 v^o (fin XV^e).

Illustration non autorisée à la diffusion

6. Venise,
Saint-Marc, coupole de
Moïse (XIII^e).

été nombreuses. Mentionnons une miniature de la première moitié du XII^e conservée à New York, avec un Moïse debout³⁰, une autre avec un Moïse en train de se déchausser, dans le petit médaillon de droite du frontispice de la *Bible de Clément VII*³¹, une troisième avec Moïse mains jointes coiffé d'un chapeau pointu à deux cornes (Bible historique, Oxford, ms. Douce 211, f^o49v^o), une quatrième présentant le prophète à genoux, en train de s'entretenir avec l'Invisible, dans un livre d'heures lorrain de la fin du XV^e siècle³² (fig. 5).

Il se pourrait que cette première tradition de réserve ait son origine très haut dans le temps, et que celle-ci remonte au moins jusqu'à la Genèse de Cotton (VI^e s.), dans la mesure où le compartiment que le cycle des mosaïques de Saint-Marc de Venise consacre à cet épisode de l'histoire de Moïse relève lui-même de cette sous-famille : Moïse se penche pour dénouer sa sandale, devant un monticule au sommet duquel le Buisson brûle, vert avec ses flammes rouges, sans autre signe théophanique. Le prophète semble hésitant et regarde droit devant lui, comme si c'était la voix de Dieu qu'il scrutait du regard, beaucoup plus que le Buisson lui-même³³ (fig. 6).

La question demeure de savoir si cette discrétion stricte de l'image, dans l'esprit de l'artiste ou dans celui des théologiens qui le guidaient, revenait à dire que la présence de Dieu ne peut pas être peinte autrement que par un feu, fût-il théophore, ou bien si cette retenue était lestée de valeur emblématique, pour suggérer de manière voilée l'invisible tournant d'une vie, celle de Moïse, ou bien encore, si la discrétion dont nous parlons était celle d'un narrateur qui commence tout juste son récit : le peintre se serait alors volontairement retenu d'en dire trop, il aurait choisi de figurer le moment initial de la théophanie, avant que la voix n'ait résonné, lorsque Moïse eut l'œil attiré par « l'étrange spectacle » de ce Buisson en feu, sans comprendre encore que le Seigneur allait lui parler du milieu de ce feu. Mais cette dernière hypothèse de lecture paraît inapplicable aux quatre miniatures mentionnées : aucune d'elles n'est suivie d'une où plusieurs autres qui seraient dotées de signes théophaniques, comme c'est parfois le cas ailleurs³⁴. La dernière évoquée (fig. 5), au contraire,

prête déjà à Moïse les gestes de l'interlocution : ainsi Dieu – sa voix – est bel et bien présent dans le Buisson ; quant à ce dernier, il flanque sur la droite, pour l'annoncer plutôt que pour lui succéder, un arbre de Vie représenté dans l'axe central de l'image : un arbre mort au tronc puissant, d'où jaillit, presque frêle, une tige en fleurs. Pour ce qui regarde enfin la mosaïque de Venise, qui ne saurait être conçue comme un « premier acte » puisqu'elle n'est pas suivie d'un deuxième, l'absence de tout signe théophanique y est d'autant plus remarquable que la main de Dieu sortant du ciel intervient plusieurs fois ailleurs dans cet édifice, notamment dans le cycle d'Abraham.

Sans théologiser à outrance³⁵, mais en tenant compte de la valeur synthétique, voire symbolique, des images considérées, il ne faut donc pas exclure que l'absence de figuration ait été délibérée et doive être tenue pour expressive, sinon d'un courant pictural apophatique, du moins d'une volonté de discrétion qui trouvera d'ailleurs des interprètes de loin en loin à toute époque, jusqu'à la nôtre³⁶, en passant par la Renaissance et l'Époque moderne³⁷.

Ouranophanie : l'image fait voir un arc de ciel conventionnel, qui n'est d'ailleurs pas nécessairement synonyme d'acouphanie et signifie très généralement l'irruption de la transcendance, ou de la gloire au sens biblique du terme. A. Grabar a étudié naguère ce signe : « c'est une espèce d'abrégé du ciel de Dieu circulaire dont on ne retient qu'un segment, ou un quart. S'il s'agit d'un segment, on l'appuie au bord supérieur de l'image, approximativement en son milieu ; et s'il s'agit d'un quart de cercle, on le fixe dans l'un des coins supérieurs de l'image »³⁸. Quelle que soit sa configuration, cet arc de ciel est par conséquent chargé, seul ou avec le renfort d'une main de Dieu (« chirophanie »), de visualiser l'intervention de la voix de Dieu, comme dans les représentations du baptême du Christ. En réalité, pour la scène du Buisson, l'art médiéval n'a pas recouru souvent à cette convention picturale utilisée seule : elle devait paraître trop allusive. Certes, elle ne fut jamais complètement délaissée, et se maintint en dépit de la concurrence des manières de dire plus explicites. On en voit un bel exemple du X^e siècle dans la *Bible de Léon le Patricien*, d'origine byzantine³⁹ (fig. 7). Mais durant la période que privilégie la présente enquête (XII^e-XVI^e), cet apophatisme de l'image est très minoritaire dans le corpus : l'imaginaire médiéval ne se satisfait pas du simple segment de ciel. Pour être jugé parlant, celui-ci demande à être prolongé, au moins, par une main de Dieu qui en sort.

La *chirophanie* symbolise simultanément la voix de Dieu et sa puissance. C'est la traduction littérale d'une métaphore extrêmement fréquente dans la Bible. Traditionnelle dans l'art chrétien depuis les débuts, elle est rarement un signe théophanique autonome⁴⁰. Qu'entendre précisément dans l'expression consacrée qui la désigne, *Dextera Domini*? O. Perler estime que cette Main symbolise en général le Fils de Dieu, au moins dans l'art paléochrétien⁴¹. La majorité des chercheurs y voient en revanche un symbole de Dieu ou de Dieu le Père, quelle que soit la période considérée.

Illustration non autorisée à la diffusion

7. Bible de Léon le patricien, Bibliothèque Vaticane, Reg. Graec. I, f^o 46 v^o (déb. X^e s.).

Illustration non autorisée à la diffusion

Illustration non autorisée à la diffusion

8. Ravenne, San Vitale (m. VI^e).

9. Cracovie, Musée Czertoryski, ms. 1207, f^o 11 v^o (fin XI^e).

La chirophanie est associée généralement à une ouranophanie, et finira par faire avec elle un seul vocable pictural : l'image montre en effet la main de Dieu sortant du ciel, comme dans la plus ancienne représentation connue de Moïse au Buisson Ardent, celle de la synagogue de Doura Europos, vers le milieu du III^e siècle⁴². La *Dextera Dei* bénit le plus souvent, non sans suggérer quelque chose d'une désignation et d'un ordre ; parfois elle envoie un faisceau de rayons. Relèvent de cette famille beaucoup des œuvres traitant cette scène entre IV^e et VI^e siècles dans l'art de la fresque ou de la mosaïque : catacombe de Domitille⁴³, catacombe de S. Callixte (un Moïse très jeune)⁴⁴, Coemeterium maius, S. Pietro e Marcellino, Lipsanothèque de Brescia⁴⁵, fresque (détruite) de Saint-Paul-hors-les-murs, mosaïque de la nef de Sainte-Marie-Majeure⁴⁶, mosaïque de Sainte-Catherine du Sinaï⁴⁷, mosaïque de San Vitale de Ravenne, etc.⁴⁸. Sur cette dernière, c'est toute la montagne qui est en feu ; et la main est accompagnée de l'inscription « Mosé », elle enjoint à Moïse d'écouter, peut-être de se déchausser : il fait visi-

blement les deux (fig. 8). Cette visualisation de la présence et de la parole de Dieu par le symbole de la *Dextera Dei*, une main inscrite dans le haut de l'image, parfois dotée d'un nimbe, connaît un nouvel essor aux X^e et XI^e siècles (fig. 9)⁴⁹. Pourtant elle est progressivement abandonnée à partir du XIII^e siècle, du moins pour la théophanie du Buisson ardent⁵⁰.

L'*angélophanie* est une quatrième possibilité, que la bible hébraïque et sa version grecque encourageaient. Cette possibilité a été illustrée par l'art juif du bas Moyen Age, en particulier dans l'enluminure catalane⁵¹ : selon une légende juive, la voix entendue par Moïse était bien celle de Dieu, mais c'est l'ange Gabriel qui lui apparut. Dans la *Bible d'Albe*, provenant de Castille, et peinte vers 1430, Moïse est à genoux devant un Buisson juché sur un monticule symbolisant l'Horreb ; du centre des flammes, de même couleur qu'elles, un séraphin (?) lui parle (fig. 10)⁵².

Dans l'art chrétien aussi, un ange intervient parfois dans la scène, à côté du Buisson. Les exemples en sont peu nombreux, mais l'on en trouve

de siècle en siècle, surtout dans les manuscrits grecs. Sur le relief correspondant de la porte en bois de Sainte-Sabine à Rome (v. 430), Moïse assis – une fois n'est pas coutume – retire ses chaussures dans une attitude qui doit encore beaucoup à celle du Jason de la mythologie⁵³, tandis qu'un ange, debout devant le Buisson en flammes – Buisson ou plutôt montagne, mais ce massif de rocher compact est sans équivalent –, lui transmet l'appel du Seigneur. Au-dessus, une scène qui pourrait être d'investiture prophétique⁵⁴ ; l'ange apparaît également, mais en vol horizontal, dans certains Octateuques, en des enluminures qui superposent deux compartiments illustrant respectivement l'appel et l'ordre de se déchausser⁵⁵. Cet ange du Buisson – conçu comme une Annonciation à Moïse – se retrouve ensuite au IX^e dans une miniature du ms gr. 510 de la Bibliothèque nationale à Paris, où le Buisson, investi par un ange, est mis en rapport, sur le même registre, avec la conversion de Paul sur le chemin de Damas, avec l'enlèvement d'Elie au ciel, et, au registre inférieur, avec le passage de la mer Rouge⁵⁶. On découvre

Illustration non autorisée à la diffusion

10. Bible d'Albe, f° 168b, Paris, Bibliothèque nationale.

la même signalisation de la présence de Dieu sur une fresque de Saint-Savin-sur-Gartempe⁵⁷, chez le premier miniaturiste du *Psautier de Cantorbery* (fig. 11)⁵⁸, etc. Elle réapparaît de loin en loin, jusqu'au XVIII^e⁵⁹.

Parfois l'angélophanie est combinée avec une parthénophanie. Ainsi sur une fresque (v. 1500) du monastère Saint-Jean-Lampadistis à Chypre, l'une des contrées où ont pu se croiser les influences respectives de l'Occident et de l'Orient chrétiens. Volant à côté du Buisson où apparaît une Vierge à l'Enfant, un ange donne à Moïse l'ordre de se déchausser⁶⁰.

Au total, d'un point de vue strictement numérique, on pourrait aisément vérifier que les images qui viennent d'être mentionnées constituent un sous-ensemble qui devient minoritaire dès le XII^e siècle, lorsque la traduction visuelle de la voix par une figure christique commence de gagner du terrain sur les traductions indirectes jusqu'alors dominantes⁶¹. Cette observation quantitative confirme indirectement sur l'exemple du Buisson ardent que le second Moyen Âge a été marqué

par une puissante aspiration à «voir Dieu», tendance générale soulignée depuis longtemps par les historiens⁶². Le thème du Buisson ardent dans l'art permet de le vérifier : tout se passe comme si la *libido videndi* avait contraint Dieu à descendre dans l'espace de la figuration en vue d'une seconde incarnation. L'imaginaire occidental, en tout cas, n'aura pu ni voulu se contenter de l'habituelle panoplie des signes indirects, ni même de l'apparition de l'ange. Celle-ci peut à tout le plus introduire à la théophanie et lui servir en quelque sorte de prélude (fig. 12)⁶³ : elle ne saurait s'y substituer. Quant à savoir si, en l'absence de toute indication iconique, il faut se risquer à regarder l'ange de certaines images du Buisson comme un Christ-ange, une logophanie angélique, cela paraît hasardeux⁶⁴.

Christophanies

A partir du XII^e siècle, des images de plus en plus nombreuses font voir dans le Buisson (au centre, au-dessus, à côté, selon les cas) un personnage

Illustration non autorisée à la diffusion

11. Psautier de Cantorbery, Paris, Bibliothèque nationale, ms. lat. 8846, f° 2 (v. 1200).

dont les traits, ou le nimbe, parfois le geste, font immédiatement songer au Christ (fig. 13). D'un point de vue purement iconographique, cette figure destinée à traduire dans le langage des formes la présence et la voix de Dieu peut être appelée, plutôt qu'une image christocentrique⁶⁵, une christophanie, ou, mieux encore, une image de *Dieu-Christ*.

D'un point de vue théologique, on peut hésiter : désignerait-elle de manière spécifique le Fils de la préexistence, avant l'incarnation (le *Verbum incarnandum*) ? Pour des raisons de chronologie évidentes, il semblerait que ce doive être toujours le cas lorsqu'il s'agit du Buisson ardent. Mais la question se complique quand on s'avise qu'une partie des peintres n'entend pas donner au Logos éternel une autre allure que celle du Logos incarné (*Verbum incarnatum*), Jésus-Christ, et que cette dernière peut encore leur servir à viser Dieu absolument, ou encore le Père, ceux-ci étant alors dotés par les artistes, délibérément, de la visibilité du Christ. Pendant des siècles, en effet, la visibilité picturale du Logos préexistant a été en tous points

12. Bible en français,
Paris, Bibliothèque
nationale, ms. fr. 20066,
f° 28 (xv^e).

Illustration non autorisée à la diffusion

thème marial et de sa vertu d'annexion, cette étape de l'histoire médiévale de la théophanie du Buisson dans l'art est loin d'être évanescence⁶⁷ ; elle constitue au contraire, comme dans l'histoire du Baptême du Christ dans l'art, une phase prolongée – trois ou quatre siècles – qui précède et prépare l'apparition d'un Dieu-Père à la même place. Elle recouvre surtout des centaines d'œuvres.

Une première tradition picturale se dégage de l'étude du corpus : la *tradition du visage*. Pour le Buisson ardent, comme pour tant d'autres « théophanies »⁶⁸ de l'Ancien ou du Nouveau Testament, elle a consisté à figurer l'interlocuteur divin de manière allusive, en s'inspirant de la métaphore biblique de la face (cf. Ps 4, 7), par un visage christique symbolisant sa Parole : on n'aperçoit ni épaule, ni main. Ce visage est souvent nimbé, et le nimbe lui sert parfois de *clipeus*.

Une enluminure d'un recueil d'homélies du moine Jacques de Kokkenabaphos (xii^e)⁶⁹ combine angélophanie et christophanie : tandis qu'en haut de l'image un ange deux fois représenté en vol horizontal transmet à un Moïse qui n'a d'yeux que pour lui les ordres de Dieu – défaire ses sandales, tendre son bâton – ; le Buisson ardent représenté à hauteur des pieds du prophète debout sur une jambe, et en train de se déchausser, laisse voir, au centre d'une sorte d'auréole de feu faisant office de médaillon, le visage juvénile d'un Christ-Emmanuel au front large et bombé et aux oreilles écartées (fig. 14). A supposer qu'elle remonte plus haut que le xii^e siècle, cette iconographie orientale pourrait constituer la source de l'interprétation occidentale du Buisson dans l'art, ou si l'on préfère, la souche de l'arbre ramifié que forment les images occidentales.

Car les premiers exemples occidentaux datent eux aussi du xii^e siècle. L'initiale ornée H (*Haec sunt nomina*, premiers mots du livre de l'Exode)

identique à celle du Logos incarné ; elles ne seront clairement distinctes qu'avec le soulignement, dans l'art, de l'humanité souffrante du Christ et de ses marques (couronne d'épines, clous, torse dénudé et plaie au côté)⁶⁶.

Mais une fois confessée, cette hésitation peut être laissée de côté : car une chose l'image, une autre l'intention. La question de savoir ce qu'il en était précisément dans la pensée du créateur, du ou des commanditaires, conseillers théologiques ou des spectateurs contemporains est d'ordre iconologique, et n'a pas à intervenir, selon nous, dans la simple description des faits iconographiques.

Un problème se pose, toutefois. Comment reconnaître à coup sûr une figure de Dieu-Christ, et en fonction de quels critères la distinguer de celle du Dieu-Père ? Provisoirement, on admettra que le nimbe (uni ou crucifère) *et* l'allure d'homme « non-vieux », qu'il apparaisse jeune, imberbe, voire très jeune (telle la figure de l'Emmanuel), ou d'âge mûr (avec collier de barbe, ou courte barbe), sont des caractéristiques dont la réunion autorise à parler de figure de Dieu-Christ ou de christophanie. Celle-ci peut montrer le visage seulement, ou le buste, voire la silhouette entière. Et contrairement à ce que l'on pourrait conclure de la formidable capacité d'attraction du

Illustration non autorisée à la diffusion

13. Bible historique, Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms.
5059, f° 45 (deb. xiv^e).

14. Homélies du moins Jacques, Paris,
Bibliothèque nationale, ms. gr. 1208, f° 37.

Illustration non autorisée à la diffusion

Illustration non autorisée à la diffusion

15. Bible moralisée, Paris, Bibliothèque nationale, fr. 167, f^o 20 (XIV^e).

16. Paul de Limbourg, Bible moralisée, Paris, Bibliothèque nationale, fr. 166, f^o 20 v^o (1403-1404).

de la *Bible Walsingham*, vers 1140, condense en une les deux scènes de la miniature précédente, celle des sandales délacées, et celle du bâton changé en serpent (*Ex* 4, 1-5). L'ange a disparu ; mais l'image comporte au sommet de la hampe une tête de Dieu que regarde Moïse – sans être payé de retour : pour suggérer qu'il s'agit d'une vision « intérieure » ? – depuis la boucle qui l'abrite⁷⁰. Le fameux vitrail de Maître Gerlach, vers 1150-60, montre de même un Moïse déchaussé – ses chaussures soigneusement rangées par côté – tenant de la gauche le bâton-serpent, et parlant de l'autre, les yeux dans les yeux, cette fois, avec son Seigneur : celui-ci apparaît au-dessus d'une couronne de flammes⁷¹.

Cette tradition du visage se prolonge au-delà de ce premier essor, on peut en citer des exemples à intervalles réguliers : un missel de la fin du XII^e⁷², une bible moralisée du XIII^e⁷³, une autre du XIV^e (*fig. 15*) et sa réplique du début XV^e due à Paul Limbourg⁷⁴ (*fig. 16*), un *Speculum* conservé à Darmstadt, où le visage christique du Seigneur est à la verticale de Moïse agenouillé (*fig. 17*)⁷⁵, etc. Il semble que cette tradition s'évanouisse après 1450.

Il convient d'observer encore qu'il n'y a pas de « saut iconique », comme on parle de saut quanti-

que, entre visage et buste. Dès le XII^e siècle, on rencontre en effet des œuvres ayant retenu, pour la manifestation du Seigneur au Buisson, une solution intermédiaire. Tel le *Légendier de l'abbaye de Cîteaux* (*fig. 18*). On y voit un arbre de Jessé couronné d'une Vierge à l'Enfant et entouré, sur la droite, des trois jeunes gens dans la fournaise et de la toison de Gédéon, et à gauche, de Daniel dans la fosse aux lions et d'un Buisson ardent à forme de tête d'asperge flanqué, dans la marge gauche, de l'inscription DNS IN RUBO. Dans le buisson paraît un Dieu-Christ étonnamment juvénile au nimbe uni ; il se penche vers Moïse ; on ne voit que le haut du buste, non les bras⁷⁶. De même, dans une miniature du *Missel de Stammheim*, vers 1160, l'angle aigu des branches du buisson-arbuste, dont le tronc s'inscrit dans un triangle, laisse entrevoir le cou de Dieu ; une main dépasse tout juste, tenant une banderole où sont inscrits les mots : *Veni, mittam te*. Moïse fléchit des deux jambes, tout en dévisageant Dieu⁷⁷. Mentionnons enfin l'une des très rares attestations de cette iconographie dans l'art de la sculpture : les fonts baptismaux de San Frediano de Lucques font apparaître dans un nimbe-médailillon un vi-

sage juvénile de Logos qui rappelle celui du recueil d'homélies de Jacques le moine : on en voit le cou et, à sa base, un col de tunique, nettement tracé⁷⁸.

Il faut mettre en garde contre une impression trompeuse. L'ordre dans lequel sont passés ici en revue les différentes sous-familles de christophanies (le visage de Dieu, Dieu en buste, Dieu en pied) risque de faire croire à des phases successives dont la première nommée serait la première en date, et la plus timorée en quelque sorte, tandis que la dernière, Dieu en pied, constituerait l'achèvement d'un processus historique de dévoilement, allant dans le sens d'une audace croissante. L'idée n'est pas à rejeter, mais elle est trop systématique.

Car c'est la figure de *Dieu-Christ en buste*, dans le Buisson, qui a vu le jour la première, dès le XI^e siècle, donc au moins quelques décennies, sauf erreur, avant les deux autres mentionnées ci-dessus. Un Dieu-Christ au visage très jeune, presque poupin, avec l'inscription *D(eu)s*, orne le Buisson brodé sur la « Chape de l'Impératrice Cunégonde » ; la scène prend place dans un médaillon bordé par l'antienne *Rubum quem viderat incubustum* ; on en connaît un autre exemple du

Illustration non autorisée à la diffusion

Illustration non autorisée à la diffusion

17. *Speculum humanae salvationis*, Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, ms. 2505, f° 14 v° (v. 1360).

18. Dijon, Bibliothèque municipale, Cod. 641, f° 40 v° (v. 1110-1120).

XI^e siècle, dans l'orfèvrerie⁷⁹. À partir du XII^e, cette iconographie de Dieu en buste se répand rapidement, surtout dans l'art du vitrail et l'enluminure. Elle sera bientôt la plus courante des traductions visuelles de la voix du Seigneur, non seulement dans la scène du Buisson mais dans toutes les théophanies, et le restera au moins pendant quatre siècles (XII^e-XV^e).

Parmi les vitraux comportant un Buisson avec christophanie, citons tout d'abord le «vitrail de Moïse» de la basilique de Saint-Denis, entre 1140 et 1144 : c'est une des premières œuvres où le prophète se protège le regard de la main levée en visière, illustrant l'un des versets du récit («Alors Moïse se voila la face, car il craignait de fixer son regard sur Dieu», *Ex* 3,6); au-dessus figure une inscription rédigée par Suger : de même que ce Buisson en feu ne se consume pas, de même celui qui est rempli par le feu divin brûle sans se consumer⁸⁰. Parmi les œuvres du XIII^e siècle, mention-

nons le vitrail du Bon Samaritain de la cathédrale de Sens, celui de la cathédrale de Bourges⁸¹, ceux de la Sainte-Chapelle de Paris⁸², celui de la cathédrale de Chartres⁸³, de Cologne (*fig. 19*)⁸⁴, etc.

Dans l'art de l'enluminure, la christophanie aura tôt fait d'abonder dans la série des images illustrant la scène du Buisson. Parmi les premières occurrences, celles du XII^e, on ne sait desquelles parler en priorité, tant il est embarrassant de décider quelles sont les plus belles, ou les plus significatives. Réserveons la première mention à la miniature du *Psautier de Winchester*, en raison de son iconographie insolite. Représenté à échelle plus petite que celle de son prophète, et en somme de moindre dignité picturale, le Logos se trouve au centre d'un cercle de feu placé dans une singulière position, près du sol, dans l'espace ménagé entre un Moïse barbu, debout, tenant le bâton avant sa transformation miraculeuse, et un buisson-champignon qui s'incurve pour faire pendant

à Moïse; le Seigneur fait de la main un geste indiquant qu'il parle en souverain⁸⁵.

Dans l'*Évangélaire d'Averborde*, la scène du Buisson est traitée dans la même page que la toison de Gédéon, dans le compartiment du bas; mais le Buisson lui-même est un arbre commun aux deux scènes, tant il débord sur celle du haut; un Dieu-Christ en buste parle du milieu des flammes à Moïse. Celui-ci est peint en vieillard. Il se déchausse d'une main, s'étonne de l'autre (*stupet*), tandis que Dieu lui tend depuis les flammes une banderole, d'une main si proche qu'elle frôle son nimbe⁸⁶. Dans le *Livre de prières de Hildegarde de Bingen* (*fig. 20*) (v. 1190), Moïse pieds nus fléchit les genoux, mains jointes en adoration devant un Dieu-Christ tout proche qui le bénit depuis l'arbre en feu⁸⁷. Au tournant du siècle, le *Psautier d'Ingeburge* fait voir, au-dessus d'un Don de la Loi au Sinaï en présence des fils d'Israël, un Moïse de profil, se déchaussant assis, le visage

Illustration non autorisée à la diffusion

19. Cathédrale de Cologne, vitrail (v. 1250-60).

Illustration non autorisée à la diffusion

20. Livre de prières de Sainte Hildegarde de Bingen, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 935, f° 9 v° (v. 1190).

Illustration non autorisée à la diffusion

21. Psautier, Munich, Bayerische Staatsbibliothek Clm 835, f° 18 r° (XIII^e).

tourné vers le Seigneur-Logos qui lève la droite en faisant le geste caractéristique du rhéteur antique; il apparaît dans un arbre dont les deux branches dessinent un calice; malgré le fond rouge, cet arbre a du mal à nous convaincre qu'il brûle; autant le Seigneur est caché lorsqu'il tend les tables de la Loi – d'une main qui sort à peine d'un ourlet de ciel –, autant il se donne et paraît accessible à Moïse dans la scène du Buisson⁸⁸.

Datant du début du XIII^e, un psautier anglais conservé à Munich comporte deux occurrences du Buisson, qui toutes deux montrent un Moïse cornu se déchaussant en équilibre sur une jambe, et parlant presque face à face avec un Dieu-Christ au nimbe crucifère déroulant pour lui une banderole; la première miniature (*fig. 21*) se trouve au-

dessus d'une scène représentant le Rameau d'Aaron (*Nb* 17, 1-7), la seconde dans un médaillon ornant un Arbre de Jessé⁸⁹. Et ainsi de suite : les exemples ensuite se multiplient, qui permettent de vérifier que le thème du Buisson est durablement attiré dans l'orbite du mystère de l'Incarnation du Verbe et de sa naissance virginale. Cette réquisition par la typologie ne se relâchera qu'avec elle : comme il a été dit au début de cette étude, c'est le plus souvent dans ce contexte exégétique que seront composées les images peintes du Buisson datant des XIII^e⁹⁰, XIV^e⁹¹, XV^e, ou de plus tard encore (*fig. 22*)⁹².

La fortune de ce signalement de Dieu dépend essentiellement de celle que chaque forme d'art a réservée au Buisson au cours du Moyen Âge. Dans

22. Heures à l'usage de Paris, Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 148, f° 118 (début XIV^e).

Illustration non autorisée à la diffusion

Illustration non autorisée à la diffusion

23. Enguerrand Charenton, *Le Couronnement de la Vierge*, 1453, Villeneuve-lès-Avignon.

la sculpture, les exemples paraissent rarissimes⁹³. Dessin et gravure, à l'inverse, en multiplieront les occurrences à partir du XIV^e siècle, en suivant fidèlement l'iconographie des Bibles des pauvres⁹⁴ : c'est encore le même Christ au nimbe crucifère qui apparaît en buste dans le Buisson, donnant l'ordre à Moïse de se déchausser : celui-ci s'exécute de la main gauche. Parfois il porte la droite devant ses yeux, pour se protéger de la vision de Dieu. On retrouve ailleurs au XV^e siècle⁹⁵ ce geste de protection des yeux que l'art des siècles précédents n'avait que rarement retenu⁹⁶. Dans la peinture murale, de nouveau, les exemples de Buisson ardent avec un Dieu-Christ en buste sont rares⁹⁷. Ce constat d'indigence ne s'applique pas à la peinture sur bois ou sur toile, ni à la tapisserie, puisque dans ces formes d'art le Buisson fournit aussi peu souvent le sujet principal d'une œuvre qu'il y est fréquent comme sujet d'appoint dans des tableaux à thématique mariale fort riches en préfigurations et autres métaphores visualisées. On peut citer en exemple le Buisson peint par Enguerrand Quarrton, à côté d'une Messe de saint Grégoire, sur le bord gauche de son célèbre *Couronnement de la Vierge* en 1453, pour la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon (fig. 23). Conformément à ce que prescrivait le contrat (« Item, en la seconde montaigne sera Moyses avecques ses brebiz et ung jeune fils menant la musette, et là apparut audit Moyses Nostre Seigneur en forme de feu du milieu d'ung buisson, et dira Nostre Seigneur : Moyses, Moyses ; et Moyses répondra : Assum »), la voix de Dieu est rendue par une inscription sans banderole, à même la peinture : *Moyes, moyses*. De ses deux mains, le Seigneur portant chape lui fait signe d'écouter docilement ; habillé d'une tenue qui ressemble plus à une soutane qu'à un vêtement de berger, Moïse se découvre. Dans cette image comme dans tant d'autres, on ne saurait assurer que son regard fixe le Dieu-Christ qui lui parle depuis le Buisson⁹⁸. La dérive des yeux vise peut-être à rappeler que l'apparition n'est qu'une métaphore de l'audition.

Quelques rares images, enfin, font voir à l'intérieur du Buisson un *Dieu-Christ en pied* : une miniature du *Psautier De Lisle*⁹⁹, et un *Speculum* conservé à la Bibliothèque nationale de Paris, où le Dieu-Christ est vu tout entier mais à échelle réduite par rapport à Moïse. Celui-ci est nimbé, à genoux mains jointes, mais paraît avoir oublié son chapeau pointu sur sa tête ; le Seigneur ne s'en trouble pas non plus, qui siège fort dignement dans le Buisson comme sur un trône (fig. 24)¹⁰⁰.

Après le milieu du XV^e siècle, la figure d'un Dieu âgé s'impose de plus en plus. Sa diffusion victorieuse mais très progressive explique que l'on se trouve parfois en présence de cas douteux, où il est difficile de trancher : s'agit-il d'un Dieu-Père, ou bien est-ce un Dieu-Fils qui apparaît ?¹⁰¹ Toujours est-il que le christomorphisme de la représentation de Dieu a autant de mal à se maintenir dans le Buisson ardent que dans les autres types iconographiques comportant un aspect théophanique¹⁰².

Dieu-Père au Buisson ardent

Quelques précisions terminologiques s'imposent ici, comme plus haut pour le terme christo-

Illustration non autorisée à la diffusion

24. Paris, Bibliothèque nationale, ms. lat. 511, f° 7
v^o (v. 1400).

phanie ou le vocable Dieu-Christ. Nous proposons de parler d'une « figure de Dieu-Père », ou en abrégé d'un Dieu-Père, et de désigner par cette expression strictement *iconographique* les images de Dieu où celui-ci reçoit des traits spécifiques, qui le distinguent de la figure traditionnelle du Christ : pour l'essentiel, une barbe nettement plus longue et plus claire que celle du Christ, éventuellement des marques du grand âge sur le visage, parfois aussi des attributs (globe, sceptre, tiare, nimbe triangulaire ou quadrangulaire) venant en renfort des autres marques et permettant de l'identifier comme la Première Personne de la Trinité dont parle le Credo : Dieu le Père tout puissant, le créateur du ciel et de la terre. Les catégories théologiques (Première et Deuxième Personne de la Trinité) et les catégories iconographiques (« christophanie », « figure de Dieu-Père ») se recoupent mais ne se recouvrent pas¹⁰³. Un aspect de la présente recherche consiste précisément à observer, sur l'exemple d'une théophanie majeure de l'Ancien Testament, à partir de quand et comment l'image de Dieu-Père s'introduit et se généralise dans les scènes bibliques dont Dieu n'est pas, picturalement s'entend, le sujet principal – jusqu'à effacer l'ancienne règle de la représentation christomorphique de Dieu.

Comme dans le groupe précédent, celui des christophanies, on rencontre quelques images montrant seulement *le visage* d'un Dieu-Père au Buisson. Les premières occurrences que l'on en connaisse sont dans la Grande Bible illustrée d'A. Vérard (Paris, XV^e), et une Bible historique (traduite par Guyart des Moulins) conservée à Turin et datant de la fin du XV^e¹⁰⁴. Ici la blancheur des cheveux et de la barbe, là la longueur de cette dernière invitent à identifier le Dieu qui se montre dans le Buisson, sinon comme Dieu le Père – ce n'est pas une certitude absolue –, du moins comme un Dieu-Père au sens défini plus haut. Indépendamment de ces deux exemples, il s'avère, comme dans le cas de la christophanie, qu'à l'apparition du seul visage on a généralement préféré

Illustration non autorisée à la diffusion

25. Bible latine, Vienne, österreichische Nationalbibliothek, ms. 1191, f° 25 r^o (v. 1350).

un Dieu-Père représenté en buste, et rendu beaucoup plus expressif que le seul visage, grâce à l'usage de ses bras.

Le remplacement de la figure de Dieu-Christ par un Dieu-Père, dans la scène du Buisson, suppose évidemment la création de cette seconde figure, sa réception et sa libre utilisation. Or ce Dieu-Père, abstraction faite de ses quelques apparitions incontestables dans l'art paléochrétien¹⁰⁵, ne réapparaît guère avant le XII^e siècle dans les arts d'Occident. Encore ne s'introduit-il que de manière lente; et le Buisson ardent n'est d'ailleurs probablement pas le lieu privilégié de son élaboration, ni de sa réception¹⁰⁶. Quel que soit son acte de naissance, et quoi que l'on puisse penser d'un point de vue théologique de l'extraordinaire succès que rencontrera finalement cette figure¹⁰⁷, les historiens de l'art et spécialistes de l'évolution des types ne peuvent que le constater : sans que quiconque parmi les théologiens n'élève la voix contre cette modification subreptice, elle va s'infiltrer dans la figuration des principales théophanies au cours des XIII^e et XIV^e siècles pour y supplanter petit à petit le traditionnel Dieu-Christ.

Le rythme de cette transformation varie. Autant qu'une rapide enquête permette de l'affirmer, il semblerait par exemple que le Dieu-Père n'ap-

paraisse dans la scène du Baptême du Christ au Jourdain que quelques décennies après s'être introduit dans celle du Buisson¹⁰⁸. Le changement intervient vers le milieu du XIV^e siècle dans l'enluminure. Parmi les premières attestations de ce Dieu-Père en buste, une miniature de la *Bible napolitaine* conservée à Vienne (Autriche), où un Dieu à nimbe uni juché dans un arbre tend son seul bras visible vers Moïse à genoux, comme s'il voulait le toucher (*fig. 25*)¹⁰⁹. Un Dieu-Père en vieillard chenu se rencontre de plus en plus souvent désormais, notamment sous le pinceau des artistes italiens, dans « Le livre des merveilles »¹¹⁰, chez le « Maître du Calvaire »¹¹¹, chez Belbello da Pavia et Giovannino de' Grassi, où le contraste est saisissant, entre les âges respectifs de Dieu et de Moïse (*fig. 26*)¹¹². Mais c'est sans doute chez les artistes allemands que l'on trouverait les illustrations les plus éloquentes de la tendance à vieillir l'apparence de Dieu. Dans une miniature de la *Bible de Wenceslas*, de la fin du XIV^e siècle¹¹³, Dieu est escorté de trois séraphins, et l'un d'entre eux porte une banderole qui intime à Moïse accroupi l'ordre de se déchausser (*Solve calceamentum de pedibus tuis*) : accroupi, celui-ci est en train de s'exécuter. Ces anges sont traités comme Dieu lui-même « en réserve », pour signifier sans doute leur statut paradoxal de visibilité invisible, dis-

Illustration non autorisée à la diffusion

26. Heures de
Visconti, Florence,
Bibliothèque nationale,
ms. 22, f° 25
(début. XV^e).

tincte de tout ce qui se trouve alentour. Seul le nimbe de Dieu est de couleur franche. Le vieillissement de Dieu est très accusé : son front est dégarni, sa barbe se divise en deux longues rivières de cheveux blancs, le geste même de la main droite est d'un vieillard, et le tracé en grisé accentue encore l'impression de grand âge. Moïse lui-même, dans la miniature, est d'un âge fort avancé, plus que canonique, alors qu'il est censé prendre bientôt femme si l'on en croit le récit biblique.

Dans la gravure, il faut l'avouer, « l'âge de Dieu » est particulièrement incertain pendant environ un demi-siècle, à la fin du XV^e siècle et encore au début du XVI^e siècle¹¹⁴. Dans les gravures bibliques d'Holbein¹¹⁵, en revanche, Dieu se montre décidément en vieillard. Au début du XVI^e siècle, sa figure se retrouve jusque dans les arts mineurs, telle la marqueterie : la stalle du frère Damiano au couvent S. Dominique de Bologne (v. 1530) comporte un Dieu-Père à longue barbe et au nimbe triangulaire¹¹⁶.

Beaucoup plus rare, semble-t-il, est sa présence dans la sculpture. Jusqu'à plus ample informé, la frise qui orne la façade de la cathédrale de Nîmes

(fig. 27) est une exception, très touchante au demeurant : un Dieu-Père vêtu d'une chape s'entretient familièrement avec Moïse, que son chien semble tout à coup ne plus reconnaître¹¹⁷. Un autre relief de même thématique se découvre sur le pourtour de l'escalier extérieur (le « Schnegg ») qui flanque le transept nord de la cathédrale de Constance¹¹⁸.

Dans l'art du vitrail, signalons un Dieu-Père dans le Buisson qui couronne la verrière de l'Ancien Testament offerte par la famille Rieter à Saint-Laurent de Nuremberg, en 1479¹¹⁹. La figure devient commune au XVI^e siècle. On la découvre par exemple à Milan, dans un vitrail du Duomo. La cathédrale d'Auxerre comporte quant à elle deux vitraux représentant le Buisson ardent, datant de 1550. De son côté, Nicolas Le Prince traite le thème dans la rose de la Création à la cathédrale de Beauvais, en 1551¹²².

Mais aucun de ces registres artistiques n'a sans doute autant contribué à populariser la figure de Dieu-Père que les *fresques* du Vatican : celui peint par Sandro Botticelli à la chapelle Sixtine (1480-83) est encore médiéval par la silhouette (un peu

voûtée) et les vêtements (robe rouge, tunique grise-bleu)¹²¹ ; avec les fresques de Raphaël sur le mur et la voûte de la Chambre d'Héliodore (1511-14), on voit apparaître un Dieu-Père que l'on peut qualifier de jupitérien en raison de l'ampleur puissante de son geste, du caractère mouvementé de sa chevelure, de la musculature du cou ; dans ces deux derniers exemples, le nimbe a disparu, et Moïse se cache le visage dans les mains – et pas seulement d'une main.

L'art médiéval comme exégèse de la Bible

Le dossier iconographique dont on vient d'examiner l'aspect théophanique constitue-t-il une *exégèse médiévale*¹²² du passage biblique correspondant ? Loin de succomber à l'emphase, cette valorisation de l'art comme lecture ou interprétation visuelle de la Bible nous semble vérifier sa pertinence sur l'exemple de la Vocation de Moïse. On en conviendra aisément, l'art ne saurait être réduit à un simple équivalent plastique du texte biblique ; il ne se borne pas à illustrer, il commente à sa façon et interprète, parfois avec une étonnante liberté. L'interprétation est plurielle : les images alléguées ci-dessus confirment par leur variété inventive, s'il en était besoin, que dans le langage de la figuration, pas plus que dans les autres registres expressifs, il n'y a pas, il n'y a jamais eu une « bonne interprétation » et une seule, qui s'opposerait à toutes les autres. Mais en quoi précisément, se demandera-t-on pour finir, le corpus des images médiévales du Buisson ardent a-t-il fourni un véritable travail collectif d'interprétation de la scène ? La réponse tient selon nous dans une expression : que l'image soit surtout d'ordre symbolique ou qu'elle relève plutôt du registre narratif, son exégèse spécifique est dans la *mise en scène* de l'épisode raconté par le texte scripturaire. Pour y parvenir, elle aura dû faire un triple travail de sélection, de composition et d'animation.

1. *Sélection*. Même quand elle dédouble la figure de Moïse, ce qui arrive fréquemment, et même quand elle va jusqu'à consacrer quatre ou cinq scènes successives à l'épisode, ce qui est rare, l'image se doit d'opérer un tri à l'intérieur d'un récit débordant de signes¹²³, et riche d'un dialogue qui occupe deux chapitres entiers du livre de l'*Exode*. Son tri est loin d'être banal. Là où la « pensée discursive » (théologie et philosophie, exégèse au sens courant du terme) privilégie la révélation du Nom de Dieu (*Ex.* 3,14), fût-ce pour souligner, contre une lecture exclusivement ontologique, la dynamique de l'envoi de Moïse en mission et de la promesse du salut, la « pensée figurative » retient en priorité l'appel lui-même (la voix et son audition) et des éléments du récit où la pensée spéculative serait tentée de ne voir que des ornements de style sans portée.

En ce sens, le choix fait par l'image rappelle opportunément quelques salutaires évidences : l'importance aux yeux de Dieu – et à ceux du spectateur, grâce à la figuration – du destinataire de la théophanie, et au-delà de sa personne, des bénéficiaires du message qu'il est chargé de délivrer ; mais aussi, et tout autant, le fait que l'appel de Moïse est un choix gracieux, qui le surprend dans l'exercice de sa tâche, et dans l'indignité de son état. Ces éléments d'interprétation ressortent

Illustration non autorisée à la diffusion

27. Cathédrale de Nîmes, frise (XV^e).

de la place faite à Moïse, de celle qui est accordée à son troupeau, réduite parfois, presque jamais omise, mais surtout de l'attention qu'attire sur lui, presque toujours, le geste de Moïse se déchaussant avant de fouler le lieu saint. Se déchausser? La théologie n'a pas coutume de faire grand cas de ce geste, qu'elle laisse dans l'ombre, ou abandonne, pour de pieux commentaires, à la spiritualité, signe non douteux du tamisage qu'elle fait subir à l'Écriture, au gré de ses préoccupations métaphysiques ou apologétiques. L'image médiévale, elle, fait un sort enviable à ce rite que même la liturgie chrétienne ignore.

Mais ce que l'exégèse iconique retient par dessus tout, c'est la situation de dialogue elle-même, sans préjudice pour les signes destinés à accréditer Moïse devant Pharaon (le bâton changé en serpent, la main mise sous la chemise). De sorte que l'« étrange spectacle » d'un Buisson qui brûle sans être réduit en cendres est lui-même porteur de quelque chose à voir – de quelqu'un avec qui parler – : rehaussant avec éclat le Buisson, jusqu'à l'éclipser un peu, devenue visible par la grâce du pinceau, la voix de Dieu, de quelque manière qu'elle soit rendue, constitue un spectacle dans le spectacle, et même le moment le plus fort du spectacle. Du moins pour Moïse. Car pour le spectateur de l'image, introduit sans fraude comme le tiers concerné, c'est leur rencontre qui occupe le devant de la scène (*fig. 28*), sauf lorsque l'image présente un Moïse frontal¹²⁴.

2. *Composition*. Dans tous les autres cas, c'est-à-dire dans la plupart, l'image prend en charge l'organisation de ce vis-à-vis sur la disposition concrète duquel le texte est évasif : un texte sacré, fera-t-on remarquer à bon droit, n'est pas un livret de théâtre, il n'a pas à fournir d'indications sur les lieux et les positions, et de telles précisions seraient du reste contraires à la transcendance de

Dieu, sauf à le situer au ciel – hors de l'espace humain. Mais l'image est composition, elle a en charge un espace limité : il lui faut inventer une topographie du divin, et inscrire le signe – fût-il abstrait – de la présence de Dieu en haut ou en bas, à gauche ou à droite, et le tracer large ou étroit, sombre ou lumineux. Naturellement, l'image du Buisson ardent est loin d'être la seule parmi les images théophaniques à devoir tenir compte de cette obligation. Et il serait instructif de comparer cette scène à telle autre qui confronte un prophète à son Dieu ; par exemple, aux options retenues par l'iconographie du songe de Jacob, de David en prière, par celle des visions respectives d'Isaïe, d'Ezéchiel ou de Daniel. De même, le parallélisme entre l'iconographie du Buisson et celle de la conversion de Paul sur le chemin de Damas devrait être exploré : on constaterait sans doute plus d'un point commun entre l'organisation de l'image ici et là.

Une différence s'annonce pourtant, qui joue en faveur de Moïse, semble-t-il, et ne se retrouve pas, ou du moins pas au même degré, dans les autres théophanies où il intervient, tel le Don de la Loi : Moïse est présenté comme tout proche de Dieu (ou Dieu tout proche de Moïse, comme l'on préfère), au point qu'il leur suffirait parfois d'entendre

Illustration non autorisée à la diffusion

28. *Miroir de la salvation humaine*, Paris, Bibliothèque nationale, fr. 6275, f^o 32 v^o (2^e m. XV^e).

les bras pour se toucher. Entre eux, nul objet ne s'interpose. Pas non plus de distance : Dieu n'est pas surplombant, il ne se penche pas du ciel, il apparaît ici sur terre, sinon toujours de plain pied, du moins à une hauteur si modeste qu'elle signifie pour l'homme condescendance et pour Dieu abaissement. Ce n'est certes pas par hasard si le récit du Buisson ardent servira à prédire l'Incarnation. Quelle autre théophanie de l'Ancien Testament rapproche autant Dieu de l'homme ? Dans la miniature de Hildegarde de Bingen, la tête de Moïse va jusqu'à empiéter sur le Buisson, et rappelle certaines images de la Transfiguration où Moïse est partiellement inclus dans la mandorle qui entoure le Christ resplendissant¹²⁵.

Comme l'Ange et Marie dans la scène de l'Annonciation, Dieu et Moïse sont dans des situations respectives qui fournissent à l'image son axe. Comme il se doit, Dieu est en général situé plus haut que Moïse ; mais la différence de niveau n'est pas telle qu'on les sentirait loin l'un de l'autre. L'axe qui les joint est parfois quasi vertical, le plus souvent diagonal ; mais il ne lui est pas interdit d'être horizontal. Cette singulière proximité ne préjuge pas de la position prêtée par l'artiste à Moïse. Un lot d'images nous le montrent regardant les chaussures qu'il est en train de dénouer, tandis que la voix retentit derrière lui.

C'est alors qu'il se retourne – se convertit – en relevant la tête, et en la tournant carrément vers Dieu, au risque d'être ébloui, ou d'attraper un torticolis. Rien d'extatique, ici : ni paupières closes, ni yeux révulsés. Le texte parle du danger extrême que fait courir la vision : « il se voila la face, dans la crainte que son regard ne se fixât sur Dieu » (Ex 3,6). Mais l'image dédramatise : le *facinusum* l'emporte sans conteste sur le *tremendum*. A cet égard, l'image prend ses aises. Elle illustre rarement ce verset d'une manière à la fois fidèle et convaincante : ou bien le geste de Moïse est combattu par une force contraire qui le voue à être inefficace – mais ne dépassant pas le niveau du nez, ou ne cachant qu'un œil, etc. –, ou bien Moïse regarde vers Dieu sans filtre ni écran, avec une évidente avidité visuelle. L'image occidentale du Buisson amorce ou anticipe la réhabilitation théologique de la curiosité.

La liberté d'interprétation de l'art est ici manifeste. Parler d'une désobéissance de sa part serait exagéré : tout au plus dira-t-on qu'il a osé traduire la Bible en formes visibles, et se faire l'écho d'une tradition selon laquelle Moïse a eu l'insigne privilège de voir Dieu : « S'il y a parmi vous un prophète, c'est en vision que je me révèle à lui, c'est dans un songe que je lui parle. Il n'en est pas ainsi de mon serviteur Moïse, toute ma maison lui est confiée. Je lui parle face à face, dans l'évidence, non en énigmes, et il voit la forme de Yahvé » (Nb 12,8).

Au reste, l'image n'affirme pas comme un énoncé, elle ne soutient pas une opinion théologique audacieuse comme le ferait un docteur inspiré ou déviant, présomptueux ou novateur, avec force arguments ; elle ne dit ni ne dément nulle part en clair que Moïse aurait vu Dieu lui-même, et chacun est libre de voir dans leur captivant face à face la traduction visuelle d'une relation d'écoute : ou pour employer un oxymore à la façon de Grégoire de Nysse, la figure d'une voix, la

visualisation de l'audible¹²⁶. De soi, Dieu est invisible, et rien n'autorise à penser que les artistes médiévaux l'auraient oublié. Des conventions graphiques existaient de longue date, qui pouvaient servir à marquer la différence entre les degrés d'être respectifs des deux interlocuteurs, à signifier qu'ils relèvent de deux « espaces » radicalement hétérogènes. Le fait que Dieu ne soit représenté que par le visage ou le buste en apesanteur en est un parmi d'autres, auquel l'image devait fatalement faire appel. Les couleurs sombres ou bistrées en sont un autre. Mais la similitude d'échelle et la proximité spatiale amenuisent les effets de la réduction corporelle de Dieu. Et en règle générale les artistes de cette période n'ont pas insisté comme on l'a fait par la suite, et de nos jours encore¹²⁷, sur le caractère surnaturel de l'apparition. Ils n'ont pas craint de montrer Dieu et Moïse habitant le même espace.

3. *Dynamique*. Le geste de Dieu varie. Les premiers exemples de la série des christophanies ne dévoilent que l'une des deux mains, qui tantôt bénit tantôt ordonne. Quand l'autre main se dévoile, c'est pour tenir un *volumen*, un livre ou une banderole. L'apparition du globe, plus tard encore, semble coïncider avec le vieillissement inexorable de la figure de Dieu. Son attitude, ou sa *posture*, varient également, et l'on peut distinguer en première approche les cas où il se tient *droit* des cas où il apparaît *penché* : ici et là, il bénit, sans qu'on puisse établir de corrélation stricte entre geste et attitude.

La parole de Dieu n'est jamais rendue par la bouche ouverte (qui traduit au Moyen Âge l'étonnement, la stupeur), mais par le geste antique et conventionnel du rhéteur signalant qu'il est désireux de prendre la parole, ou indiquant qu'il parle. Parfois ce parler est renforcé par une banderole portant inscrit l'appel (« Moyses, Moyses ! ») ou l'envoi en mission (« Ego mittam te »), à moins qu'elle ne soit vide et symbolise abstraitement l'activité de parole entre Dieu et son prophète. Mais le face-à-face lui-même est « parlant », il place les protagonistes à la distance qui est caractéristique de l'interlocution¹²⁸.

Emporté dans le geste salvifique que Dieu conduit, Moïse fait provision des signes de la Présence, avant d'affronter les risques de sa mission de libérateur charismatique du peuple. Dieu et lui ne se ressemblent pas toujours, mais ils se comprennent. Ils communiquent, à tout le moins. L'image dit cela, qui n'est pas d'un faible prix, quand on songe à la sublime mais déroutante identification de Dieu et de l'Être à laquelle l'exégèse savante de ce passage a accoutumé les esprits en Occident. En ce sens, l'art fait figure de compensation cordiale, à la sécheresse des spéculations métaphysiques. Il donne à voir un Dieu qui sait ce qu'il veut, et intervient sans équivoque, quand et où cela lui plaît, dans l'espace des hommes.

Durant quatre siècles au moins, ce Dieu aura revêtu une allure christique, sans se retrancher derrière un ange, ou « son » Ange, pour convoquer Moïse¹²⁹. L'art sait aussi avoir des égards procolaires, il l'aura parfois doté d'une petite escorte angélique. Mais le plus souvent, Dieu apparaît seul, et ce n'est pas dû à une négligence des artistes. Dans l'Ange de Yahvé dont parle l'Écriture (Ex 3,2), ils n'auront pas vu un serviteur de second

rang, mais Dieu lui-même en tant qu'il se manifeste : l'Emmanuel, « Dieu parmi nous ». C'est le Verbe qui bientôt va s'incarner. Le regard de Moïse, au-delà de l'apparition, est tendu vers la plénitude du temps.

ICI devrait s'ouvrir une autre dimension de l'enquête, complémentaire de ce qui précède, consistant à jalonner l'histoire de l'exégèse du Buisson, afin de mieux cerner le travail spécifique de l'art. Des différences de traitement ne manqueraient pas de surgir d'un examen comparatif. L'interprétation christologique d'Ex 3,14 existait bel et bien, on s'en doute, au XIII^e : c'est elle que développèrent, entre autres, Hugues de Saint-Cher, Alexandre de Halès, Bonaventure, Albert le Grand et Thomas d'Aquin¹³⁰. Mais l'interprétation trinitaire de l'*Ego sum qui sum* existait aussi à la même époque¹³¹ : or cette seconde lecture semble n'avoir jamais eu de traduction en image¹³². L'interprétation christologique du Nom, à la lumière du livre de l'*Apocalypse*, n'entraînait pas nécessairement la traduction christologique de l'apparition dans l'art. Pourtant c'est la christophanie qui prévalut longtemps. Et il faudra le bouleversement conjoint de la représentation du monde et une profonde mutation de la théologie pour venir à bout, vers la fin du XV^e siècle, de cette confiance native dans la communication des idiomes, et délaisser la représentation de Dieu-le-Fils au profit d'un Dieu-Père en vieillard.

BIBLIOGRAPHIE

- Maurice Vloberg, *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*, Paris/Grenoble, s.d., sp. 281 sq.
- Otto Gillen, « Busch (brennender Busch) », *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (RDK), III, 1954, 240-253.
- A. Hermann, « Dornstruch. III. Kunst », *Reallexikon für Antike und Christentum*, IV, 1959, 195-97.
- Louis Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II/1, Paris, 1956, 185-188 (l'auteur traite successivement de deux « types iconographiques » : 1. « Dieu se manifeste dans le Buisson ardent », 2. « La Vierge trônant sur le Buisson ardent »).
- M. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate in the Middle Ages and Renaissance*, New York, 1957.
- Ewald Maria Vetter, « Maria im brennenden Dornbusch », *Das Münster*, 10, 1957, 237-253.
- Giuseppe Toscano, *Il pensiero Cristiano nell'arte*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, t. II, 1960, 115 sq (dans un ch. « La Verginità di Maria prima del Parto »).
- Mariella Liverani, « Mosé. IV. Iconografia », *Bibliotheca Sanctorum*, IX, Rome, 1967, 630-649, sp. 636-640.
- M.-G. Smith, « Dornbusch, Brennender », *Lexikon der christlichen Ikonographie* (LCI), Freiburg, I, 1968, 510-11 (l'auteur avertit qu'il ne retient de ce thème que ce qui entre dans les rapports typologiques, ou vaut comme symbole de Marie ; l'art. « Moyses » du même dictionnaire étudie avant tout les cycles, et ne comporte aucune étude synthétique du Buisson ardent).
- Adelheid Heimann, « Moses Darstellungen », in *Kunst als Bedeutungsträger* (Gedenkschrift für Günther Bandmann), Berlin, 1978, 1-17, sp. 9 et suiv.
- W.C. Loerke, « Observations on the representation of Doxa in the Mosaics of S. Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine's, Sinai », *Gesta*, XX/1, 1981, 15-22.
- Robert Pannet, *Marie au Buisson ardent*, Paris, 1982, 128 sq.
- Cornelia Kemp, « Die Verkündigung im brennenden Dornbusch », *Dona ethnologica monacensis*. Leopold Kretzenbacher zum 70. Geburtstag, Munich, Bayerisches Nationalmuseum, 1983, 127-147.

Th. Chr. Aliprantis, *Moses auf dem Berge Sinai*. Die Ikonographie der Berufung des Moses und des Empfangs der Gesetzestafeln, Munich, 1986.

Ruth Mellinkoff, « More About Horned Moses », *Jewish Art*, XII-XIII, 1986-87, 184-198.

Kurt Weitzmann et Herbert L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Dumbarton Oaks, Washington, 1990, sp. 34-38.

NOTES

J'adresse mes plus vifs remerciements à Fabienne Joubert et Yolande Zaluska pour toute l'aide qu'elles ont bien voulu m'apporter, ainsi qu'à Jean-Pierre Caillet, pour ses précieuses observations.

1. *La Bible de Jérusalem*, nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris, 1991. Les variantes présentées par les différentes versions françaises récentes n'ont pas d'incidence directe sur notre propos.

2. Cf. Etienne Gilson, *L'esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Vrin, 1954 ; C. De Vogel, « 'Ego sum qui sum' et sa signification pour une philosophie chrétienne », *Revue des Sciences religieuses*, 1961, 337 sq ; Emilie Zum Brunn, « La 'Philosophie chrétienne' et l'exégèse d'Exode 3,14 », *Revue de Théologie et de Philosophie*, 19 (1969), 94-105 ; Alain De Libera et Emilie Zum Brunn (éd.), *Celui qui est. Interprétations juives et chrétiennes d'Exode 3,14*, Paris, 1986.

3. La théorie augustinienne des visions en général, exposée dans le *De Genesi ad Litteram* XII. Cf. le tome 49 de la « Bibliothèque Augustinienne » (Paris, 1972), et la note 52 (« Les trois genres de visions ») de P. Agaësse et A. Solignac, pp. 575-585. Pour ce qui concerne l'interprétation des théophanies de l'Ancien Testament chez saint Augustin, cf. L.-J. Van der Lof, « L'exégèse exacte et objective des théophanies de l'Ancien Testament dans le 'De Trinitate' », *Augustiniana*, XIV, 1964, 485-499. Pour son interprétation du Buisson ardent, où il voyait le type même de la *visio corporalis*, le Verbe se rendant présent par son ange, cf. surtout *Sermo*, VII, 7, et *De Trinitate*, II, 13, 23.

4. Le feu qui consume le Buisson a parfois été interprété comme un symbole du Seigneur, conformément à bien des passages bibliques (*Épître aux Hébreux* XII, 29 : *Deus noster ignis consummens est*). Mais on y a vu également la tentation, le péché originel, etc. Cf. les exemples mentionnés in G. Toscano, *op. cit.*, 115.

5. Heribert Schaaf, *Der brennende Dornbusch. Vom Mariensymbol der Heiligen Schrift bei den Vätern*, Paderborn, 1940. Voir par exemple Grégoire de Nysse, *Vie de Moïse* 2,20 (SC 119, n. 4, p. 491).

6. *Hermeneia* § 119 (*Denys de Fourny, Manuel d'icongraphie chrétienne*, ed. A. Papadopoulos-Kerameus, Saint-Petersbourg, 1909, 55). Cf. Ewald Maria Vetter, *art. cit.* ; Paul Huber, *Heilige Berge. Sinai, Athos, Golgotha, Ikonen, Fresken, Miniaturen*, Benzinger, 1980, 184 et suiv.

7. G. Millet, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie, Serbie, Macédoine et Monténégro*, Paris, 1954, fig. 45.

8. Voici le texte complet : *Rubum quem viderat Moyses incombustum/Conservatum agnovimus tuam laudabilem virginitatem/Dei genitrix intercede pro nobis*. En revanche, l'antienne « O Adonai » du 18 décembre ne vise explicitement que l'incarnation : *O Adonai et dux domus Israel, qui Moysi in igne flammae rubi apparuisti, et ei in Sina legem dedisti, veni ad redimendum nos in brachio extenso*. Pour l'histoire de l'introduction de ces antennes à l'office, cf. R.J. Hesbert, *Corpus Antiphonalium Officii*, Rome, 1968. C. Kemp, *art. cit.*, p. 127, fait remonter l'antienne *Rubum quem viderat* au VII^e siècle.

9. *Sermo Alcuini de nativitate perpetuae Virginis Mariae*, *P.L.* 101, 1300-1308, sp. 1303. Pour Haymon, l'évêque d'Halberstadt, cf. *P.L.* 116, 779 et Henri Barre, *Les homéliaires caolingiens de l'Ecole d'Auxerre*, 1962 (je dois de connaître ces textes à Yolande Zaluska).

10. Cf. le sermon d'Honorius A. pour l'Annonciation, in *P.L.* 172, 904.

11. *De Trinitate et operibus ejus Libri XLII*, *P.L.* 167, 578-580.

12. Là où la typologie prépare l'antitype par trois types, le troisième est souvent Rebecca donnant à boire à Eliezer (p. ex. : Munich, Clm 146, f^o16).

Illustration non autorisée à la diffusion

29. Psautier, Paris, Bibliothèque nationale, lat. 772, f^o 49 (2^e m. XIV^e).

13. Illustrent avec éloquence cette subordination la situation du Buisson sous les pieds de Marie à Chartres, ou à ses pieds dans d'autres groupes sculptés (tel celui de l'Hotel-Dieu de Tonnerre), ou encore dans la marge, bordant une Annonciation (un exemple provenant de la miniature flamande est reproduit dans *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*, 1990, fig. 118, p. 212). Plus rarement, le Buisson est relié aux Noces de Cana, ainsi dans le B.N. lat 772, f^o49 ; cf. V. Leroquais, *Psautiers*, pl. CXVI : 2^e m. XIV^e. (fig. 29).

14. Th. C. Aliprantis, *op. cit.*, parle de « trois » (*sic*) représentations « intéressantes », qui figurent le Christ. Une déclaration comme celle de Louis Grodecki, « Les vitraux allégoriques de Saint-Denis », *Art de France*, I, 1961, 36 : « Ce symbolisme marial du Buisson s'est si bien imposé à l'art gothique qu'il a éclipsé les autres significations » ne doit pas donner le change : le symbolisme marial s'est imposé, non l'icongraphie mariale que l'art oriental avait liée à cette signification. Sur ce point, il est juste de souligner avec R. Pannet, *Marie au Buisson Ardent*, Paris, 1982, 141 : « On ne peut pas prétendre que l'icongraphie orientale du Buisson ardent se soit développée largement en France, puisqu'on ne connaît que ces trois œuvres pour la représenter... » M. Liverani, 639-640, attribue la multiplication des images mariophaniques du Buisson au XV^e siècle, entre autres, à la diffusion des visions de Brigitte de Suède.

15. Cathédrale Saint-Sauveur, Aix-en-Provence. Le tableau a été peint en 1476 pour René d'Anjou, cf. Enriqueta Harris, « Mary in the Burning Bush. Nicolas Froment's Triptych at Aix-en-Provence », *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937/38, 281-86 et C.-H. Freches, « Le Buisson Ardent d'Aix-en-Provence », in *Hommages à Madame le Professeur Maryse Jeuland*. UER des Langues Romanes, Aix-en-Provence, 1986, 49-55. Joseph Croqui-

son, « Un pontifical grec à peintures du XVII^e siècle », *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft*, 3, 1954, 123-170, 140, explique sa thèse (« chant du cygne ») par une considération générale (« Victime des idées nouvelles, il succombera comme tant d'autres sous les coups de la révolution artistique du XVI^e siècle qui balaiera une grande partie de l'héritage iconographique médiéval ») dont E. Mâle a fait justice. Autres exemples d'un traitement marial du Buisson en Occident : E. Vetter, *art. cit.*, fig. 8, reproduit un tableau d'autel de l'église des Carmélites de Vienne, datant de 1438. Jusqu'au travail de C. Kemp, *art. cit.*, on ne connaissait guère que trois exemples occidentaux après 1500, au demeurant très liés entre eux : le tableau d'Aix, le vitrail de Beaumont et le tableau de la Confrérie du Puy d'Abbeville (entre 1526 et 1531), Musée d'Amiens, reproduit in Maurice Vloberg, *La Vierge et l'enfant*, p. 28. C. Kemp a révélé comment le thème survit dans la gravure en Allemagne méridionale aux XVII^e et XVIII^e siècles. Rappelons enfin qu'au portail nord de la cathédrale de Chartres, la Vierge de la Visitation est distinguée d'Elisabeth par un Buisson sous ses pieds.

16. M. Liverani, 636.

17. Leopold Kretzenbacher, « Maria im brennendem Dornbusch », in ID., *Bilder und Legenden*, Klagenfurt, 1971, 93-111.

18. Cf. R. Pannet, 130 (« L'icongraphie du buisson ardent reste avant tout christocentrique »). En sens inverse, on ne saurait souscrire à ce qu'avance Louis Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II/1, Paris, 1956, 185 : « Iahvé est un dieu invisible. La Bible insiste sur le fait que Moïse ne le voit pas, qu'il entend seulement sa voix. Dieu est symbolisé par la main divine ou remplacé par un ange ».

19. *La Bible d'Alexandrie. L'Exode*, Paris, 1989, p. 88.

Illustration non autorisée à la diffusion

30. Paris, Bibliothèque nationale, n.a.l. 3121, f° 36 v° (fin xv°).

20. La seule monographie qui étudie l'aspect théophanique de ce passage biblique tel que rendu par l'art est à ma connaissance celle de W.C. Loercke.

21. Cf. les études de E. Vetter et Th. Chr. Aliprantis. Signalons l'existence d'icônes datant du Moyen-Âge, et combinant Buisson ardent (sans mariophanie) et Don de la Loi sur la Sinaï, telle celle reproduite in Kurt Weitzmann, *Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium*, Variorum Reprints, Londres, 1982, 87, fig. 26. L'icône reproduite in P. Huber, *op. cit.*, 185 conjugue parthénophanie et théophanie. Mais une telle conjonction est rare et tardive dans l'art oriental.

22. Cette fréquente imbrication dans la typologie est soulignée à juste titre par O. Gillen, *art. cit.*, 240. L'étude du corpus constitué par ces images extraites des cycles auxquels certaines d'entre elles appartiennent (Saint-Savin-sur-Gartempe, la Sainte-Chapelle, etc.) prouvera, nous l'espérons, qu'il est légitime de procéder ainsi en postulant que cet ensemble ainsi formé possède unité et cohérence.

23. Les principaux cycles de la Vie de Moïse, dans l'enluminure, sont ceux du *Psautier de Cantorbery*, du *Psautier de Saint-Louis*, de la *Bible Maciejowski*, du ms. Harley 1526. Dans l'art du vitrail, le cycle le plus complet est celui de la baie N de la Sainte-Chapelle de Paris.

24. Kurt Weitzmann et Ihor Sevcenko, « The Moses Cross at Sinai », *Dumbarton Oaks Papers*, 17, 1963, 385 sq. Pour le lien entre Buisson et Don de la Loi, cf. le travail d'Aliprantis, qui unit précisément ces deux moments de la vie de Moïse. Ceux-ci ont été parfois si étroitement associés qu'on les découvre fondus en un dans certaines miniatures médiévales : ainsi, dans l'initiale ornée d'une bible anglaise, le Dieu en buste qui émerge du Buisson tend à Moïse les tables de la Loi (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. Glazier 42, f° 21, repr. in N.J. Morgan, *Early Gothic Manuscripts*, II, 1250-1285, Londres, 1988, n° 143 et fig. 212 (v. 1265).

25. Chacun d'eux mériterait une étude, des plus anecdotiques aux plus fondamentaux : le *paysage* (« par-delà le désert »), la composition et le comportement du *troupeau* de Moïse et de son *chien* (qui parfois regarde vers le Buisson et semble voir l'apparition, ce qui confère à celle-ci le caractère d'un phénomène physique), l'*âge de Moïse* (l'iconographie oscille entre un Moïse juvénile, « jeune gendre » résidant chez son beau-père et pas encore établi à son compte, et un Moïse patriarcal), *sa figure* (avec ou sans cornes, « christique », « paulinienne », etc.), la *forme du Buisson* (étonnamment variée : tige de fleur géante ou arbre, arbre-champignon ou arbre à troncs multiples, comme dans le tableau de Nicolas Froment, bosquet ou forêt), la *forme des flammes* (et parfois leur totale absence), sans parler des éléments narratifs situés juste avant ou juste après dans le récit biblique, et, parfois traités dans la même image que le Buisson : en particulier le changement du bâton de Moïse en serpent. Nous limiterons nos observations finales (*infra*, IV) au geste de Moïse se déchaussant, à son attitude devant l'« étrange spectacle », et à la figure de Dieu dans le buisson.

26. 1479, repr. in *RDK*, IV, 1958, 623. Moïse prend appui d'une main sur le Buisson pour se déchausser de l'autre, tandis que Dieu en buste lui apparaît, de l'autre côté de l'image.

27. v. 1150 : Moïse en pied, un bâton à la main, regarde vers une boule de feu lovée dans la courbure du tronc du Buisson, cf. A. Heimann, *Moses Darstellungen*, et Kristine Edmonson Haney, « The Immaculate Imagery in the Winchester Psalter », *Gesta*, XX/1, 1981, 111-118 (111, fig. 1).

28. F. Boespflug, « Peut-on parler d'une mort de Dieu dans l'art ». A propos d'une thèse de W. Schöne, *Mort de Dieu, fin de l'art*, Paris, 1991, 15-33, sp. 27-28.

29. *Haggadah de Manchester* : Manchester, John Rylands Library, ms. heb. 6, f° 13v°, milieu xiv^e, repr. in Gabriele Sed-Rajna, *La Bible hébraïque*, Fribourg, 1987, pl. 112 ; *Haggadah de Sarajevo* : Sarajevo, Musée national, f° 21v° (Catalogne, v. 1460).

30. Pierpont Morgan Library, ms. 724, recto, repr. in C.M. Kauffmann, *Romanesque Manuscripts 1066-1190. A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, III, Londres, 1975, cat. n° 66, fig. 173.

31. Paris, B.N., lat. 18, f° 1v°, fin xiii^e (reproduit in *La Bible du Centenaire*, Paris, 1990). Autre exemple du xiii^e, dans la sculpture, le Moïse debout du quatre-feuille du portail gauche de la façade de la cathédrale d'Amiens (sous une Annonciation), repr. in *La Bible* (tr. du ch. Osty), Exode (dossier iconographique rassemblé par François Garnier).

32. Vienne öNB, Cod 1853+, f° 86v°, repr. in Otto Mazal, *Der Baum. Ein Symbol des Lebens in der Buchmalerei*, Graz, 1986, 28.

33. Cf. Otto Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Dumbarton Oaks, II/2, 1984, pl. 329 et commentaire II/1, 175 («... as if he were listening to the voice of God rather than seeing the burning bush...»).

34. Vatican, Cod. gr. 746 (xii^e), repr. in K. Weitzmann, «The Psalter Vatopedi 761, its Place in the Aristocratic Psalter recension», *Journal of the Walters Art Gallery*, 10, 1047, fig. 18.

35. S'agissant des mosaïques de San Marco, H. Buchthal, *Historia Troiana*, Londres/Leyde, 1971, recommande d'y voir moins une option théologique qu'une volonté politique vénitienne de dépasser Byzance – en suivant aveuglément le modèle de la *Bible de Cotton*. Une autre raison, plus générale, de se garder de toute hâte théologique est qu'un même artiste, dans un même manuscrit, lorsqu'il s'agit pour lui de traduire la même voix de Dieu, peut se montrer disert après avoir été réservé, tel l'auteur des dessins rehaussés du *Psautier de la Reine Mary* (Londres, British Museum, ms. Royal 2 B. VII) qui ne montre rien ni personne dans le Buisson, mais fait descendre un Dieu-Christ en buste sur le Sinaï (f^o24 et 25; cf. G. Warner, éd., *Queen Mary's Psalter*, Londres, 1912, pl. 41 et 42).

36. Par exemple : le lavis d'Emil Wachter, qui ne montre que le reflet du Buisson en feu sur le visage de Moïse (E. Wachter, *Biblische Porträts*, Munich, 1982, 51).

37. Tableau de Domenico Fetti (1589-1623), Vienne, Kunsthistorisches Museum. Rembrandt, *Moïse devant le Buisson Ardent*, dessin, Bayonne, Musée Bonnat. Entre temps, dans le domaine d'influence de la Réforme, la représentation de Dieu a été condamnée sans appel par Calvin. Aussi les Bibles auront-elles recours au tétragramme, qui fait sa première apparition picturale en 1529. On commencera bientôt de l'installer dans une gloire au dessus ou dans le Buisson (W. Kemp, «Name Gottes», *LCI*, 3, 1971, 310-11). Au début du xvi^e, Matthäus Merian, *Figures Bibliques* (1625-27, cité par Adolf Krücke, «Der Protestantismus und die bildliche Darstellung Gottes», *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, XIII, 1959, 59-90, 78), figure un tétragramme dans un triangle au centre d'une couronne de rayons. A la même époque, le tétragramme peut apparaître dans l'art « catholique », ainsi chez un Rubens : mais en règle générale, les peintres « catholiques » traitent le thème en montrant plutôt un Dieu le Père en buste ou en pied, dans la tradition de Raphaël : Nicolas Poussin, tableau réalisé en 1641 pour Richelieu, Musée de Copenhague, repr. in W. Friedländer, *Nicolas Poussin*, Munich, 1914, 213; Eustache Le Sueur, dessin, National Gallery of Scotland, Edimbourg, repr. in Alain Merot, *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, Athènes, 1987, fig. 476; Sébastien Bourdon, peinture, Musée de l'Ermitage, Leningrad, repr. in *Raphaël et l'art français*, Paris, 1983, ill. 178; Michael Willmann, *Paysage avec Moïse devant le Buisson Ardent*, Breslau, v. 1685-92, repr. in O. Gillen, *art. cit.*, 250 (Dieu est vu de trois-quarts arrière), etc.

38. André Grabar, «L'iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Age», *Cahiers Archéologiques*, 30, 1982, 5-24 (16).

39. Bibl. Vaticane, Reg. Graec., 1, f^o46v, x^e : un rayon quadruple sort du ciel vers Moïse. Cf. I. Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts*, II, Leyde, 1981, pl. 522.

40. Kurt Wessel, «Hand Gottes», *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, 1966, sp. 950-962.

41. Othmar Perler, «Les Théophanies dans les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure à Rome», *Rivista di Archeologia Cristiana*, L, 1974, 275-293, sp. 285.

42. Cf. K. Weitzmann et H.L. Kessler, *op. cit.*, ouvrage que Gabrielle Sed-Rajna a eu la gentillesse de me signaler.

43. T.C. Aliprantis, *op. cit.*, 18.

44. P. Du Bourget, *Art paléochrétien*, Paris, 1970, 97.

45. Richard Delbrueck, *Probleme der Lipsantheke in Breisau*, «theopaneia, 7», Bonn, 1952, pl. 3 et p. 13.

46. W.C. Loercke, *art. cit.*, 16, fig. 1.

47. ID., *ibid.*, 17, fig. 2 et Fernanda De Maffei, «L'unigenito consustanziale al Padre nel programma trinitario dei perduti mosaici del bema della Dormizione di Nicaea e il Cristo trasfigurato del Sinaï. II», *Storia dell'arte*, 46, 1982, 185-200.

48. F.W. Deichmann, *Ravenna Studien*, II/2, 146s, 160s et fig. 316. Cf. Günter Lange, *Kunst zur Bibel*, Stuttgart/Zürich, 1988, 65-72. Pour le panneau-mosaïque de Sainte-Catherine du Sinaï, cf. W.C. Loercke, *art. cit.*

49. Cracovie, Musée Czertoryski, ms. 1207, f^o11v (fin x^e), cité par Yolanta Zalaska, *L'enluminure et le scriptorium de Cîteaux au XII^e siècle*, Cîteaux, 1989, 135 n. 70; ms. 1186, f^o101v du Monastère Sainte-Catherine du Sinaï (une *Topographie* de Cos-

mas Indicopleustès), xi^e; Évangélaire du Couronnement du roi Wrahslaw, Prague, Bibl. de l'Univ., Cod. XIV A 13, 1085-86; la main divine figure également dans l'Octateuque de Seraglio (cité par O. Demus, II/1, p. 175).

50. La main de Dieu (avec un nimbe parfois crucifère) continue de servir dans d'autres scènes (en particulier la Prière de Jésus au Mont des Oliviers). Dans l'iconographie juive médiévale de la scène du Buisson, la chirophanie est rare. G. Sed-Rajna m'a cependant fait connaître une miniature d'une haggadah provenant de Castille et datant du xiii^e siècle, où l'on voit, non pas seulement une main, mais un bras de Dieu dont la main et l'index sont impérieusement pointés vers Moïse (Londres, British Library, Or. Ms. 2737, f^o67v^o). Pour la *Bible d'Albe*, cf. *infra*.

51. Haggadah catalane, Londres, British Library, Or. Ms. 2884, f^o13rⁿ, v. 1330; *Haggadah d'Or*, Londres; Haggadah, Brit. Libr., Add. 27210, f^o10v^o (Espagne, peut-être Barcelone, v. 1310-1320). Gabriele Sed-Rajna estime que la présence de l'ange dans ces Haggadah « est certainement le signe d'une influence de l'iconographie chrétienne » (*La Bible Hébraïque*, Fribourg, 1987, 93). Cependant l'ange du Buisson de Sainte-Sabine, celui qui apparaît dans les Octateuques pour la même scène sont nettement placés à côté du Buisson, et non dedans : l'art chrétien n'installe quasiment jamais un ange dans le Buisson. Si influence il y a, l'art juif aura su se démarquer, et remplacer le buste chrétien par un ange... sauf dans la Haggadah Kaufmann, Budapest, MTA A 422, f^o53v^o (3^e 1/4 xiv^e, Espagne), par inadvertance : je dois à M^{me} Sed-Rajna cette très précieuse indication.

52. Cette Bible remarquable à tous égards est l'objet de la thèse de Sonia Fellous, à qui je dois de connaître ce document. En attendant la publication de son travail et du fac-simile du manuscrit, on peut consulter à la Bibliothèque nationale (Paris) les clichés en noir et blanc du *Paz y Melia* (Rés. A 2264-2265).

53. Cf. Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*, 1940, reprint, Paris, 1980, 22 et 29.

54. Gisela Jeremias, «Die Holztür der basilika S. Sabina in Rom», *Bilderheft des Deutschen Archäologischen Instituts Rom*, VII, 1980, so. 22-35, référence que Jean-Pierre Caillet m'a très aimablement signalée.

55. Vatican, Cod. Gr. 746, f^o157^o (Cf. O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago-Londres, 1984, II/1, 175); Cod. Gr. 747, f^o74 (Cf. K. Weitzmann, *Dumbarton Oaks*, 17, 1963, fig. 5, p. 392).

56. Paris, B.N., fr. 510 (homélies de Grégoires de Nazianze), f^o264^o. Cf. Arthur Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford University Press, Londres, 1934, 90.

57. «Le prophète est pieds nus devant l'Ange de Yahvé qui lui apparaît dans une mandorle verte» (Yvonne Labande-Mailfert, «Le cycle de l'Ancien Testament à Saint-Savin», *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, 50, 1974, 369-396, 390).

58. Paris, B.N., lat. 8846, f^o2 : coiffé d'un chapeau, Moïse s'abrite les yeux de la main gauche, et tient de la droite un bâton qui se change en serpent, tandis que l'ange du Seigneur vole au-dessus du Buisson en flammes.

59. Voulant donc éviter la représentation anthropomorphe de Dieu, les Bibles réformées ont eu recours à divers stratagèmes graphiques, ou sont revenues au texte hébreu ou grec d'Ex 3:2 : ainsi nous est-il montré un ange dans Philipp Andreas Kilian, *Abbildungen zum Alten und Neuen Testament*, Augsburg, 1758 (cité in A. Krücke, *art. cit.*, note 37, 87).

60. A. et J. Stylianou, *The painted Churches of Cyprus*, 1985, fig. 189, 318.

61. Que l'on songe à l'évolution de l'élément théophanique du Baptême du Christ dans l'art d'Occident, et en particulier au Dieu-Christ en buste du Baptistère de Liège (1107). Cf. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, «La tradition byzantine des baptistères et de leur décor, et les fonts de Saint-Barthélemy à Liège», *Cahiers archéologiques*, 37, 1989, 45-68.

62. Cf. J. Huizinga, *L'automne du Moyen Age*; W. Schöne, «Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst», in *Das Gottesbild im Abendland*, Witten/Berlin, 1957.

63. Une Bible en français du xv^e (Paris, B.N., fr. 20066, f^o28) illustre le passage par cinq miniatures. La première, correspondant au début du récit, montre Moïse debout, s'étonnant de voir un ange dans le Buisson; puis l'ange cède la place à un Dieu-Christ en buste qui s'adresse à Moïse encore debout, en révélant son identité (inscrite sur une banderole) : «Je suis le dieu de ton père»; dans les trois miniatures restantes, Moïse plie le genou tandis que se poursuit l'entretien avec Dieu.

64. T.C. Aliprantis, *op. cit.*, 52-53, le soutient à propos de la fresque de Trébizonde. Cf. J. Burel, *Christos-Angelos*, Bonn, 1941.

65. Ainsi chez R. Pannet, *op. cit.*, *passim*, sous la plume duquel on lit également que Jésus apparaît dans le Buisson (*sic*, 129-133), ce qui est une manière de parler...

66. F. Boespflug, *Dieu dans l'art*, Paris, 1984, 175-181.

67. Après avoir signalé les représentations montrant la main de Dieu sortant des nuages, O. Gillen, *art. cit.*, 240, poursuit sans transition : «Plus tard (...) Dieu le Père apparaît dans le Buisson...».

68. Le vocable est à prendre ici, redisons-le, non au sens technique que lui donnent depuis peu les exégètes (Jörg Jeremias, *Theophanie. Die Geschichte einer alttestamentlichen Gattung*, 1965, 2^e éd. 1977; Bernard Renaud, *La Théophanie du Sinaï. Ex 19-24. Exégèse et Théologie*, 1991), mais au sens spécifique que l'histoire de l'art et l'iconographie ont à lui donner pour tenir compte de l'utilisation par les artistes du visage de Dieu placé dans le haut de l'image, pour signifier sa parole non seulement dans les théophanies au sens strict de l'exégèse, mais dans toute interlocution, par exemple pour David en prière devant le Seigneur.

69. Codex Vaticanus gr. 1162, f^o54; Paris, Bibliothèque nationale, ms. gr. 1208, f^o37v^o, tous les deux du xii^e siècle, repr. in Aliprantis, *op. cit.*, fig. 15 et 16.

70. Dublin, Chester Beatty Library, ms. 22, f^o32v^o, repr. in C.M. Kauffmann, *op. cit.* (n. 30), 90.

71. Westfälisches Landesmuseum, Münster. Cf. Lech Kalinowski, «Virga versatur. Remarques sur l'iconographie des vitraux romans d'Arnstein sur-la-Lahn», *Revue de l'art*, 62 (1984), 9-20. La datation indiquée est celle de Rüdiger Becksmann.

72. Douai, Bibl. Municipale, ms. 90. Signalons également, de la fin du xii^e («v. 1180»), un émail champlévé d'origine anglaise, la «Coupe du ciboire de Warwick» : debout, Moïse parle des mains en direction du Buisson où apparaît (en «haut-de-buste», sans bras) le visage de Dieu-Christ (Marie-Madeleine Gauthier, *Emaux du Moyen Age occidental*, 1972, pl. 5, 29 et cat; n^o 5, 315).

73. Tolède, Cathédrale, t. I, f^o35, repr. in R. Branner, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis : A Study of Styles*, 1977, fig. 73 : la tête pourrait faire croire à celle d'un ange, n'était le nimbe crucifère. Dans un bestiaire moralisé anglais du 3^e quart du xiii^e (Paris, BN, fr. 14969, f^o29v^o), «Moïse et ceux qui l'accompagnent adorent Dieu dont le visage apparaît au sommet d'un arbre» (F. Avril, *Manuscrits d'origine insulaire, VII^e-XX^e s.*, Paris, 1979, 95) (cf. *supra*, fig. 1).

74. Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 167 (xiv^e) et fr. 1665 (v. 1403-4, par P. Limbourg). La scène du Buisson se trouve dans les deux cas au f^o20, et à droite à six images : une première montre Moïse assis le bâton sur les genoux, portant la main devant les yeux, pour se protéger d'une simple pyrophanie; les cinq suivantes font apparaître le visage de Dieu dans le Buisson-bosquet. Cf. M. Meiss, *French Painting in the time of Jean de Berry; the Limbours and their Contemporaries*, Londres, 1974, fig. 317.

75. Hessische Landesbibliothek, Darmstadt, ms. 2505, f^o14v^o (v. 1360), repr. in Horst Appuhn (éd.), *Heils Spiegel*, Dortmund, 1981, 20-21. Du visage nimbé de Dieu descend une banderole. Autre exemple du xiv^e : Bible historiée, Paris, B.N., fr. 9561, f^o50v^o.

76. *Vitae Sanctorum*, Dijon, Bibl. Municipale, Cod. 641, f^o40v^o, v. 1110-20, repr. in C. Oursel, *La miniature du xiv^e s. à l'Abbaye de Cîteaux*, Dijon, 1926, pl. 33. Voir surtout Yolanta Zalaska, *L'enluminure et le scriptorium de Cîteaux au XII^e siècle*, Cîteaux, 1989, pl. X, et 138-142.

77. Bibl. du Comte Furstenberg, v. 1160, repr. in G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, Gütersloh, t. I, 1966, fig. 171. Même solution intermédiaire dans une miniature marginale du Bréviaire pour Marguerite de Bar, Londres, British Museum, Yates Thompson ms. 8, f^o214^o, repr. in L. M. Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, 1966, pl. 507. On retrouve cette solution (visage + une main) à la fin du xv^e, de manière isolée : Paris, B.N., n.a.l. 3121, f^o36v^o (fig. 30).

78. Fin xii^e (repr. in L. Kalinowsky, *art. cit.*, fig. 8, 13 et in A. Heimann, *art. cit.*, fig. 10, 13). Sur la droite, une autre scène montrant Moïse tendant sa main guérie de la lèpre par le Seigneur (Ex 4, 6-8) figuré cette fois en buste.

79. Pour la chape, cf. Wilhelm Messerer, *Der Bamberger Dom-schatz in seinem Bestande bis zum Ende der Hohenstaufen-Zeit*, Munich, 1952, 57 sq et fig. 54. Je dois de connaître l'existence

de cette chape à l'obligeance de Y. Zaluska. L'autre exemple est celui de l'antependium en ivoire de Salerne, v. 1080 : un Christ, sans nimbe (cf. R.P. Bergman, *The Salerno Ivories, Ars Sacra from Medieval Amalfi*, Harvard, 1980, que j'ai pu consulter grâce à Hélène Toubert).

80. Basilique Saint-Denis, 2^e chapelle rayonnante nord. Cf. Louis Grodecki, *Les vitraux de Saint-Denis. Étude sur le vitrail au XII^e siècle*, Paris, 1, 1976 fig. 110-112. Si l'on en croit les relevés des PP. Cahier et Martin, Dieu aurait eu encore au XIX^e un nimbe crucifère auquel la restauration, a substitué un nimbe uni.

81. Entre 1210 et 1250 : un Dieu-Christ très jeune d'allure, accompagné de deux anges. Cf. Colette Manhes et Jean-Pierre Deremble, *Le vitrail du Bon Samaritain*, Paris, 1986, 100 et 103.

82. Baie N, v. 1250, reproduit in *Corpus Vitrearum...*, France, I, CNM/CNRS, 1959, pl. 24C.

83. Abside, n° 119, repr. in André Trintignac, *Découvrir Notre-Dame de Chartres*, Paris, 1988, 88 : un Dieu christomorphe, qui bénit de la gauche, et dont l'appel « Moyses » figure en toutes lettres dans le vitrail.

84. Dans l'art du vitrail, citons encore le Buisson des cathédrales de Laon, Reims, Strasbourg, Le Mans, de la Collégiale de Saint-Quentin (sur eux tous, voir R. Pannet, *op. cit.*, 131-134), celui de la cathédrale de Cologne, celui de l'église de Zetting, de Saint-Etienne de Mulhouse (repr. in O. Gillen, *art. cit.*, 243-44), etc.

85. Londres, BL, Cotton Nero C. IV, f°4. Cf. Kristine Edmonson Haney, « The Immaculate Imagery in the Winchester Psalter », *Gesta*, XX/1, 1981, 111-118. A. Heimann, *art. cit.*, 11-12, explique la position singulière du Logos par l'influence de l'iconographie byzantine.

86. Liège, Bibl. de l'Univ., ms. 363, f°16, entre 1160 et 1180. Cf. J. Stiennon, « La miniature mosane », in *Les dossiers de l'archéologie*, n° 14, janv.-février 1975, 116 et 119.

87. Bayerische Staatsbibl., Munich, Clm 935, f°39v°, v. 1190. Cf. G. Achten et alii, *Hildegard-Gebebuch*, Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe, Wiesbaden, 1987. Autres exemples de la fin du XII^e : *Laudes Sanctae Crucis*, Munich, Staatsbibl., Clm 14159, f°2, v. 1180 : un Dieu d'allure christique tient une banderole qui se déroule jusqu'au sol (repr. in O. Gillen, *art. cit.*, 241-2).

88. Chantilly, Musée Condé, ms. 9, f°12v°, v. 1210.

89. Bayerische Staatsbibl., Clm. 835, f°18r° et 121r°, repr. in N.J. Morgan, *Early Gothic Manuscripts*, I, 1190-1250, Oxford, 1982, fig. 80 et cat. n° 23.

90. Psautier de Saint Louis (1253-70), Paris, BN, lat. 10525, f°29v° (un Christ juvénile au nimbe uni) ; *Bible Maciejowski* (v. 1250), New York, PML, ms. 638, f°7r°, repr. in Sydney C. Cockerell, *Old Testament Miniatures*, New York, 1975, n. 54 : nulle trace de flamme dans le Buisson. La christophanie a supplanté la pyrophanie.

91. *Psautier de Cantorbery*, BN lat. 8846, f°144v° (la première – en haut et à gauche – d'un ensemble de neuf images ; sur la datation de cette partie « catalane » du Psautier, cf. F. Avril et alii, *Manuscrits enluminés de la péninsule ibérique*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1982, 93ss (cat. n° 108) ; *Speculum humanae salvationis* (l'oscane, v. 1370-80), Paris, Bibliothèque nationale, lat. 9584, f°17v° : dans l'Annonciation, à gauche, apparaît un Dieu qui son nimbe carré et son âge désignent comme un Dieu-Père, bien différencié du Dieu-Christ au nimbe circulaire juché sur le Buisson (fig. 31).

92. *Heures de Louis de Laval*, Paris, B.N., lat. 920, f°106v° (Dieu-Christ portant globe) ; *Psautier italien*, Paris, BN, lat. 772, f°49, repr. in V. Leroquais, *Les Psautiers manuscrits des Bibliothèques publiques en France*, vol. de pl., Paris, 1940-41, pl. CXVI.

93. Cf. la stalle sculptée de Brème, 1362-64, repr. in O. Gillen, *art. cit.*, 246.

94. Déjà au déb. XIV^e : Cod. 1198, Staatsbibl. de Vienne, v. 1320, repr. in *RDK*, I, col. 10. Dans celles du XV^e s., xylographiées, par ex. : Codex Palatinus 143, Bibl. Vaticane, édité en 1979 par L. Donati et L.-M. Tocci ; le Codex Palatinus 871 (f°4r°), éd. par K.A. Wirth, Belser Verlag, 1982 ; Paris, B.N., Xylo 2, repr. in O. Pächt-D. Thoss, *Flämische Schule*, II, Vienne, 1990, fig. 18. Cf. H. Cornell, *Biblia Pauperum*, Stockholm, 1925.

95. BN fr. 166, f°20, de Paul Limbourg (1403-4) (fig. 16). Bois gravé, imprimerie troyenne, XV^e (le Christ n'a pas de nimbe).

96. Comme le relevait O. Gillen, *art. cit.*, suivi par Reau, *op. cit.*, 186 (« Il est rare que Moïse se voile le visage, comme dans le Pentateuque Ashburnham, ou les mains, comme à Sainte Sabine de Rome »).

97. Quelques exemples allemands sont évoqués par O. Gillen, *art. cit.*, 242-3.

98. Cf. J. et Y. Le Pichon, *Le mystère du Couronnement de la Vierge*, 1982, 77. La clause correspondante du prix-fait (§ XXI) est redonnée p. 19. Autres œuvres du XV^e consacrées à la Vierge et comportant un Buisson avec christophanie : tableau, coll. part., repr. in *RDK*, IV, 1958, 1517-18 (à l'article « Einhorn ») ; tapisserie d'antependium, Lachen, Zurich, Schweizerisches Landesmuseum, repr. in J. Hamburger, *The Rothschild Canticles*, Yale University Press, 1990, fig. 175, etc.

99. Londres, BL, Ms. Arundel 83 II, f°127 (xiv^e), repr. in Ruth Melnikoff, « More about Horned Moses », *Jewish Art*, XII-XIII, 1986-87, 184-198 (fig. 16, 192), où l'on distingue, à la base du Buisson, le pied droit de Dieu.

100. Ms. lat. 511, f°7v°, v. 1400.

101. Tableau de Dieric Bouts, John G. Johnson Coll., Philadelphia Museum of Art, v. 1470 ; même incertitude avec celui d'Albert Bouts (à San Antonio, Texas ; repr. in M.J. Friedlander, *Early Netherlandish Painting*, III, pl. 59, fig. 42).

102. Cf. François Boespflug, « Du Père au Fils ne doit avoir nulle différence. A propos du christomorphisme de la représentation de Dieu à la Renaissance », in Alain Girard et Daniel Le Blevec (éd.), *Les Chartreux et l'art, XIV^e-XVIII^e*, Paris, 1989, 325-345.

103. Se souvenant de la parole de Jésus, « Qui m'a vu a vu le Père » (Jn 14,9), ou de tel adage théologique (« Le visible du Père, c'est le Fils ; et l'invisible du Fils, c'est le Père » : s. Irénée), le croyant ou l'homme cultivé peuvent être conduits à « voir » Dieu le Père (ou la Trinité) dans une image de Dieu-Christ. Il arrive d'ailleurs qu'une inscription encourage ce *transitus* interprétatif (le Christ de l'Ascension de Saint-Sernin à Toulouse – « porte Miégevile » – a dans son nimbe l'inscription : « Deus Pater » – a dans son nimbe l'inscription : « Deus Pater » – a dans son nimbe l'inscription : « Deus Pater » – a dans son nimbe l'inscription : « Deus Pater » – a dans son nimbe l'inscription : « Deus Pater »). Dans d'autres cas, il est permis d'hésiter : la discussion sur l'« identité » du personnage divin tiaré qui couronne le retable de l'Agneau mystique des frères Van Eyck n'est pas close. Mais si l'on veut bien se rappeler que la représentation du Christ en vieillard est rare, on admettra que la réciproque ne vaut pas, qu'il n'y a en général pas lieu de « voir » le Christ dans une image de Dieu-Père. De fait, à partir du moment où l'image spécifique de Dieu-Père est née (connue et reçue : pas avant le XII^e siècle), l'artiste doit choisir, s'il engage dans une représentation anthropomorphe de Dieu, pour une image christique ou pour une image de Dieu-le-Père. La gravure *L'Eternel* de Matthieu Greuter (1610) opte pour la deuxième solution, tandis que le Dieu créateur de beaucoup de cycles (fresques, mosaïques, enluminures), jusqu'au XIV^e, montrent un Dieu jeune (le Verbe par qui Dieu crée tout).

104. Cf. *L'exode* (tr. Osty) (cf. *supra*, n. 31). E.M. Vetter, *art. cit.*, 241, cite et reproduit un groupe sculpté du XIV^e siècle, à Saint-Mammès de Langres (Haute-Marne) ; au pied d'une Vierge à l'Enfant, Moïse se déchausse devant un Buisson où apparaîtrait le visage de Dieu le Père.

105. Nous songeons en particulier au Dieu-Père des sarco-phages de Rome et d'Arles montrant la création d'Ève.

106. Sur l'émergence de la figure de Dieu-Père dans les arts d'Occident, cf. Irmgard Correll, *Gottvater. Untersuchungen über seine bildlichen Darstellungen bis zum Tridentinum, zugleich ein Beitrag zur östlichen und westlichen Bildauffassung*, thèse dactylographiée, Heidelberg, 1958.

107. Pour un point de vue critique, cf. F. Boespflug, *Dieu dans l'art*, Paris, 1984.

108. Si du moins l'on considère que les premières occurrences d'un Dieu-Père au Baptême se trouvent dans les *Heures de Visconti* (deb. XV^e) et dans les *Grandes Heures du duc de Berry* (deb. XV^e).

109. Bibl. Nat. d'Autriche, ms. 1191, f°25r° (miniaturiste IV), v. 1350, repr. in *La Bible de Naples*, Paris, 1979, 41. Cf. la Bible historique, Paris, B.N., fr. 159, f°51v° (Dieu tend une main vers Moïse à genoux, ouvre l'autre en sa direction).

110. Paris, BN, ms. fr. 2810, f°122 (une compilation de voyages en Orient, cf. M. Meiss, *French Painting... : The Boucicault Master*, Londres, 1968, pl. 92), avant 1413 ; le Père a une longue barbe blanche ; cf. aussi le Buisson du « Maître du Baptême », dans la tradition de Van Eyck, Turin, Museo Civico, *Heures de Milan*, f°1, repr. in M. Meiss, *The French Painting... : The Late fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, Lon-

dres, 1969, fig. 39 : au-dessous d'une Annonciation où figure, en-haut et à gauche de l'image, le buste d'un Dieu-Christ envoyant la Colombe du Saint-Esprit, apparaît dans le Buisson ardent, en buste, un Dieu-Père très âgé portant le globe.

111. *Calvaire de Wasserfisch*, panneau latéral, provenant de Santa Maria ad Gradus de Cologne, Bonn, Landesmuseum, v. 1420, repr. in O. Gillen, *art. cit.*, 247-8.

112. Florence, Bibl. Nat., ms. 22, f°85r°, déb. XV^e : la jeunesse de Moïse, qui est celle d'un jeune homme, voire d'un adolescent, contraste avec la vieillesse de Dieu, qui tient un sceptre, et dont chevelure et barbe, abondantes, sont d'une blancheur étincelante. Même Dieu âgé dans les *Petites heures d'Anne de Bretagne*, Paris, BN, n. acq. lat. 3027, f°25v° (repr. in V. Leroquais, *Supplément aux livres d'heures manuscrites*, Mâcon, 1943, pl. XXI), début XV^e : mais cette fois-ci Moïse est lui-même un vieillard, et, une fois n'est pas coutume dans l'illustration de cette théophanie, Dieu apparaît tiaré et porte globe. Sur le problème de Dieu tiaré, cf. F. Boespflug, « Dieu en pape », *Revue Mabillon*, n.s., t. 2 (= 63), 1991, 167-205.

113. Codex Vindobonensis 2759, f°55v°, fin XIV^e, Cette Bible tire son nom de Wenceslas IV (1363-1419), empereur de 1378 à 1400. La miniature est reproduite en couleurs chez O. Mazal, *op. cit.*, (n. 32), 88.

114. Bois gravé, imprimerie troyenne, XV^e ; « Imitation de Jésus-Christ », chez Jean Lambert, Paris, 1493 ; *Bible latine*, Lyon, 1516 : dans ces trois cas, il est permis d'hésiter.

115. *Bible latine*, Lyon, 1538.

116. Cf. P. Venturino Alce, o.p., *Il Coro di San Domenico in Bologna*, 1969, fig. 85.

117. J'ignore de quand est daté ce haut-relief (XV^e ?) que W. Bernd Bergen m'a signalé. Cf. le groupe sculpté signalé *supra*, n. 104. L'église Saint-Jacques de Prévinquière, à Recouvres-Prévinquière (Aveyron), comporte un Buisson ardent sculpté sur la porte du tabernacle du maître-autel, probablement du milieu du XVIII^e – une œuvre dont l'existence m'a été révélée par Claire Delmas.

118. Georg Troescher, *Die Burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die Europäische Kunst*, Frankfurt, 1940, fig. 482 et p. 156.

119. Repr. in Catherine Brisac, *Le Vitrail*, Paris, 1985, 125.

120. Cf. Eliane Gondinet-Wallstein, *Une rose pour la création*, 1987, 108-110.

121. La scène s'intègre dans la Tentation de Moïse (*Temptatio Moisi legis scriptae latoris*) qui fait pendant à la Tentation de Jésus (*Temptatio Iesus Christi latoris evangelicae legis*), cf. Michel ange et la Chapelle Sixtine, Paris, 1986, 42s.

122. Cette allusion au titre de l'œuvre monumentale du P. Henri De Lubac nous a été suggérée par le colloque de Venise (oct. 1988) sur le thème « L'arte et la Bibbia : imagine come esegesi biblica », qui nous a fourni l'occasion d'un premier exposé sur le Buisson ardent comme théophanie.

123. Esther Starobinski-Safran, *Le Buisson et la voix. Exégèse et pensée juive*, Paris, 1987 (ch. II : « Le rôle des signes dans l'épisode du Buisson ardent »).

124. Cf. K. Weitzmann et H.L. Kessler, *op. cit.*, 36, à propos du Moïse frontal de Douara, par contraste d'avec celui des Octateuques : « Whereas in the miniature a direct connection between Moses and the Lord is established, in the fresco Moses' frontal position destroys this relationship ».

125. Evangélaire arménien, Maténadaran 974, XI^e ; Evangélaire du groupe Mélétiens, Patriarchat arménien de Jérusalem, 1041, etc. Cf. S. Dufrenne, « La manifestation divine dans l'iconographie byzantine de la Transfiguration », in F. Boespflug-N. Lossky (éd.), *Nicée II, 787-1987*, Paris, 1987, 185-205, sp. 196-200.

126. *Vie de Moïse*, 20 : « ... les rayons de la lumière se mirent à briller aussi à ses oreilles. En effet la beauté de la lumière se distribuait à l'un et l'autre sens, illuminant les yeux par le miroitement des rayons et éclairant les oreilles par des enseignements incorruptibles. La voix de la lumière (*hē tou phōtos ekeinou phōnē*) empêcha Moïse de s'approcher de la montagne, alourdi par des chaussures mortes. Mais, quand il eut défilé ses pieds des chaussures, il put toucher la terre qui était dans le champ de la lumière divine » (S.C., n° 1 bis, Paris, 1987, 61). Grégoire prend l'oxymore dans un sens (la voix de la lumière), et l'art dans l'autre (la visibilité d'un dialogue). Sur le problème du rendu de la voix dans l'art, cf. Louis Marin, « Aux marges de la peinture : voir la voix », *L'Écrit du temps*, 17 (« Voir, dire »), Paris, 1988, 61-72.

127. « Bien antérieurement au prophétisme classique, l'effort de spiritualisation de la représentation de Dieu se manifeste dans le désert. Le buisson, qui participe au symbolisme de l'arbre, en réduit au maximum l'élément sensible. Il exprime la présence d'un Dieu spirituel, insaisissable, sans contours. Tout le contexte est à la rigueur... » (Th. Chary, « Le symbole dans l'Ancien Testament », *Revue des Sciences Religieuses*, 49, 1975, p. 93).

128. Cf. François Garnier, *Le langage de l'image au Moyen-Age, Signification et Symbolique*, Paris, 1982, sp. 50 et suiv.

129. La discussion n'est pas close sur l'identité de cet Ange de Yahvé qui intervient d'un bout (*Gn* 16,7-11) à l'autre (*Ml* 3,11) de la Bible; cf. Pierre-Marie Galopin, « Ange de Yahvé », *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, 1987, 62. L'auteur classe les opinions en trois familles : « Identité », « Théorie de la représentation », « Théorie de l'interpolation ». L'exégèse de l'art en serait une quatrième... ou une variante de la première.

130. Edouard Weber, « L'herméneutique christologique d'Exode 3,14 chez quelques maîtres parisiens du XIII^e siècle », in *Celui*

qui est. Interprétations juives et chrétiennes d'Ex 3,14, Paris, 1986, 47-101.

131. ID., *art. cit.*, 63.

132. La présence du triangle dans la miniature du Missel de Stammheim, signalée (*supra*, n. 76) est interprétée comme un symbole de la Trinité par G. Schiller, *op. cit.*, n. 76, I, 82. T.C. Aliprantis, *op. cit.*, 70, estime que les trois rayons provenant de la main de Dieu sur l'icône de Jérusalem signifient la Trinité. Mais c'est un peu contraire à son interprétation des lettres alpha et oméga.

Illustration non autorisée à la diffusion

31. *Speculum humanae salvationis*, Paris, Bibliothèque nationale, lat. 9584, f^o 17 v^o (v. 1370-80).